تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

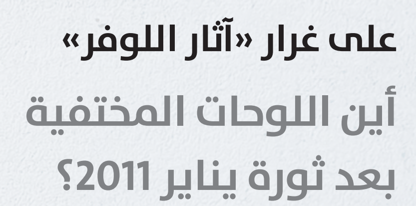
الثقافة الجديدة

• يوليو 2022 • العدد 382 • الثمن 5 جنيهات

طارق الطاهر يكتب:
المنسيون فى جوائز الدولة

«خبز على طاولة الخال ميلاد»
بلاغة السرد العربى وجرأته

على غرار «آثار اللوفر»
أين اللوحات المختفية
بعد ثورة يناير 2011؟





كارمن لافوريت
وأدب ما بعد الحرب
الأهلية الإسبانية



لأول مرة..
عبد الفتاح
الجمل
شاعرًا



ملف العدد

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• يوليو 2022 • العدد 382 • الثمن 5 جنيهات

صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

المراسلات 

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





التقافة الجديدة

يوليو 2022 • العدد 382

إبداع

ترجمة

الثقافة الجديدة ٢

الأجندة

مقالات ثابتة

العودة إلى اللغة العربية

انفردت جريدة الأخبار فى عددها الصادر فى ٢٣ مايو الماضى، بخبر مؤلم ومفزع للغاية، بكل ما يحمله من دلالات؛ الخبر بعنوان «فشلت فى اللغة العربية فشنقت نفسها»، وفى بدايته «أنهت طالبة فى الشهادة الإعدادية بالشرقية حياتها بطريقة مأساوية، شنقت نفسها بحبل فى حجرتها لصعوبة أسئلة امتحان اللغة العربية وعدم قدرتها على الإجابة عليها».

التفاصيل تكشف أن الطالبة عمرها ١٥ عامًا، وقد شنقت نفسها فى حجرتها بمنزلها، بعد عودتها من الامتحان، وفشلت أسرتها فى إنقاذها، وقد لفظت أنفاسها عقب وصولها للمستشفى، وتولت النيابة العامة التحقيق فى هذه الواقعة؛ لبيان كيفية حدوثها، ومدى وجود شبهة جنائية فى الوفاة من عدمه.

وعلى الرغم من قسوة الخبر؛ لكنه مر علينا جميعًا مرور الكرام، وهو بلا شك يتعلق بملف كبير وشائك وهو تطوير التعليم فى مصر، وما يستتبعه من أسئلة خاصة بالمناهج والمعايير التى على أساسها يتم وضعها، وكذلك الامتحانات وما المستهدف منها، وما الخبرات التى يجب أن أستخرجها من الطالب للتأكد من فهمه للمواد، ومدى درجة إتقانه.

لا شك أن هناك حالة من عدم الرضا لدى المثقفين والكُتّاب عن مناهج اللغة العربية، وقد أثيرت -منذ عقود طويلة- هذه القضية على صفحات الصحف والمجلات وفى مختلف وسائل الإعلام، ودائمًا هناك اتهام وهو أن النصوص المقررة على مختلف الصفوف، فى جملتها، تُكره الطلاب فى لغتهم وتنفرهم منها، وهنا يتذكر آباؤنا كيف كان جمال النصوص التى كانت مقررة عليهم، ومؤلفات كبار الأدباء مثل: «الأيام» لطه حسين وغيرها من الإبداعات التى تراجع الاهتمام بها؛ لتحل محلها نصوص جامدة، تبعدنا عن اللغة ولا تقربنا منها، وإنى لأتعجب لأنه فى الوقت الذى نتباهى بحصول الأديب المصرى العربى نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب، ولا يوجد عمل من أعماله مقررًا فى المناهج المصرية فى الوقت الذى يُدرَّس فى مناهج المدارس العربية بإيطاليا مثلا.

إن الجفاء الحالى بين نظام التعليم ومناهجه واللغة، يزداد تعقيدًا ونفورًا، عندما يدرس الطالب بالنظام الدولى؛ فلا تهتم المدارس ولا الطالب بتحصيل لغته، إلا فى أضيق الحدود. نحن هنا أمام مأساة وجريمة، اشترك الجميع فيها ضد لغتنا القومية، وأصبح الطالب يحمل هم الامتحان بلغته، ويتفنن فى الوسائل التى تضمن له النجاح، دونما تحصيل حقيقى.

يضاف إلى ذلك أن الأمر يتعدى واضعى المنهج، إلى واضعى الامتحان، الذين يتفننون فى اللجوء إلى كل ما هو غريب وشاذ فى اللغة؛ فيطلبون من الطالب البحث عن جموع غير مطروقة فى حياتهم، ويتحول الامتحان إلى مادة للسخرية على مواقع التواصل الاجتماعى.

بالتأكيد هناك خطوات لتطوير التعليم ومناهجه؛ لكننا نحتاج إلى أن تتواصل الجهود، فلا يصبح مجمع اللغة العربية؛ الجهة الأولى أو واحدة من جهات الحفاظ على هذه اللغة فى وادٍ، وخبراء التربية والتعليم فى وادٍ آخر، والمثقفون والمفكرون فى وادٍ ثالث، والطالب فى وادٍ رابع.

إن تطوير المناهج فى الغرف المكيفة لن يؤتى بثماره؛ فلا بد من خطة واضحة، لا تنصب على المنهج فى حد ذاته؛ بل لا بد من إعادة الاعتبار لهذه اللغة بكل مكوناتها، وقدرتها على التواصل. إننا فى مأساة كبيرة، أن تصبح اللغة العربية غريبة بين أهلها، وهنا أتذكر إحصائية نشرت فى وسائل الإعلام منذ سنوات، عن أن هناك نسبة لا بأس بها من الطلبة، يصلون للمرحلة الإعدادية، وهم لا يتقنون القراءة والكتابة.

هذا التراجع المُخيف، نتيجة إهمالنا لأمور كثيرة، من ضمنها إلغاء حصص القراءة، فضلًا عن إلغاء حصص الموسيقى والتربية الرياضية، وتجاهل إثراء المكتبة المدرسية، تم ذلك عبر عقود طويلة؛ فوصلنا إلى ما نحن فيه.

إن مأساة هذه الطالبة «الطفلة» لا بد أن تعيدنا لرشدنا، وأن الاهتمام باللغة العربية أصبح الآن فرض عين، ويحتاج لتكاتف الجميع.

رئيس التحرير

لأول مرة..

أسرار الـ 64 عامًا:

دفتر أحوال جوائز الدولة

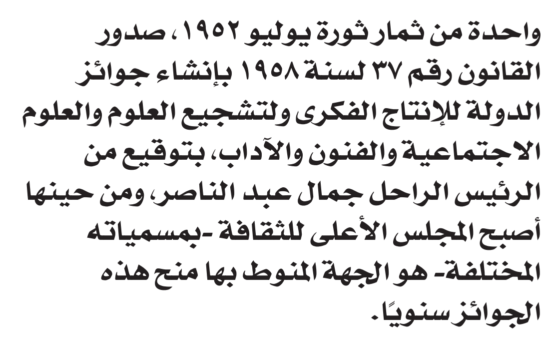
٦٤ عامًا مضت على جوائز الدولة التى أطلقها الرئيس الأسبق جمال عبد الناصر، وفى كل عام ننشغل بالفائزين، وننسى أن نسلط الضوء على الخاسرين، فى هذا العام اختارت «الثقافة الجديدة» أن تنبش فى أسرار وحكايات العقود السابقة، فتعقبت القوانين واللوائح المنظمة لهذه الجوائز، وانعكاس ذلك على «جودة» النتائج، كما قلبت فى الدفاتر والتقارير السرية، لتكتشف أن عددًا لا بأس به من المثقفين والأدباء والمفكرين تجاهلتهم أو نسيتهم الجوائز عبر تاريخها، لا سيما جائزة الدولة التقديرية، فاخترنا بعضهم؛ منهم من رحل، ومنهم ما زال فى أوج عطائه.

هذا الملف سرد لرحلة تجاوزت العقود الستة، بقوانينها وأشخاصها، ومسؤليها، وأخيرًا بـ «منسييها».

طارق الطاهر



واحدة من ثمار ثورة يوليو ١٩٥٢، صدور القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨ بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكرى ولتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب، بتوقيع من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ومن حينها أصبح المجلس الأعلى للثقافة -بمسمياته المختلفة- هو الجهة المنوط بها منح هذه الجوائز سنويًا.



(٧)

القوانين والقرارات المنظمة

اطلعت لجنة فحص الترشيحات والإنتاج المقدم لنيل جائزة النيل للمبدعين المصريين والمبدعين العرب لعام ٢٠٢٢، في الفنون، والآداب، والعلوم الاجتماعية، كلٌ فيما يخصه، على القوانين والقرارات الآتي بيانها:

- قرار رئيس الجمهورية بالقانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨، الصادر بإنشاء جوائز الدولة (للإنتاج الفكري)، ولتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب.
- القانون رقم (١٦١) لسنة ١٩٨٠؛ الصادر بتعديل بعض أحكام القانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨.
- القانون رقم (٢٤) لسنة ١٩٩٨؛ الخاص بتعديل أحكام القرار بالقانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨.
- القانون رقم (٢) لسنة ٢٠٠٥؛ الخاص بتعديل بعض أحكام القانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨.
- القانون رقم (١١٧) لسنة ٢٠٠٨، الخاص بتعديل بعض أحكام القانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨.
- القانون رقم (٨) لسنة ٢٠١٧؛ بشأن تعديل بعض أحكام القانون رقم (٣٧) لسنة ١٩٥٨ الخاص بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكري ولتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب.
- شروط التقدم بالترشيحات لنيل جائزة النيل.
- قائمة الهيئات التي لها حق الترشيح لجائزة النيل.
- ما تقضي به أحكام اللائحة الداخلية للمجلس الأعلى للثقافة ٢٠٢٠ فيما يخت[...] النيل.

القوانين والقرارات المنظمة لجوائز الدولة

رحلة جوائز الدولة واقعًا وقانونًا

1

على مدار السنوات الـ ٦٤ خضعت الجوائز لتعديلات تشريعية، ترتب عليها قوانين وقرارات جمهورية ولوائح، من أجل أن تضفى المزيد من «المعاصرة» و«الحيادية» عليها. هذه القوانين وقعها رؤساء مصر، بدءًا من جمال عبد الناصر ومرورًا بأنور السادات وحسنى مبارك، ووصولًا للرئيس عبد الفتاح السيسى، الذى أصدر القانون رقم ١٣٨ لسنة ٢٠١٧، والخاص بإعادة تنظيم المجلس الأعلى للثقافة.

أول قرار بقانون لتنظيم طريقة منح جائزتى الدولة «التقديرية» و«التشجيعية»، كان قرار رئيس الجمهورية بالقانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨، الصادر بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكرى وتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب، وبعد ما يقرب من ٢٢ عامًا من صدور القانون السابق، أصدر الرئيس السادات القانون رقم ١٦١ لسنة ١٩٨٠ الصادر بتعديل بعض أحكام القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨، وبعد ١٨ عامًا من هذا التعديل، وتحديدًا فى العام ١٩٩٨، يوقع الرئيس مبارك على القانون رقم ٢٤ لسنة ١٩٩٨، الذى يضيف جائزتين أخريين، هما «مبارك» التى تعد أرفع الجوائز المصرية، و«التفوق» التى أصبحت جائزة وسيطة ما بين التقديرية والتشجيعية، وبمقتضى هذا القانون

يصبح لمصر أربعة جوائز للدولة: «مبارك، التقديرية، التفوق، والتشجيعية» بفروعها المتشعبة، ثم يصدر مبارك أكثر من قانون لرفع القيمة المادية لجوائز الدولة: القانون رقم ٢ لسنة ٢٠٠٥ الخاص بتعديل بعض أحكام القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٧، والقانون رقم ١١٧ لسنة ٢٠٠٨.

وبعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، يصدر مجلس الوزراء قرارًا بتغيير مسمى جائزة مبارك إلى جائزة النيل، ثم يصدر الرئيس السيسى القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧.

ثورة 1952 أصدرت قانون الجوائز وثورة 2013 عالجت عقودًا من التجاهل لإصلاح المسيرة

2

الحقيقة أن هذا القانون قد عالج فى مواده انتقادات تعرضت لها الجائزة عبر تاريخها، فيما يخص طريقة التصويت، ومن لهم حق التصويت؛ فاللافت للنظر فى القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧، أنه استبدل بنصوص المواد أرقام ١، ٤، ٥، ٦، ٨، ٩، من القانون ٣٧ لسنة ١٩٥٨، بنصوص قانونية جديدة، أهمها المادة الأولى التى نصت على أن «تنشأ جائزة قيمتها خمسمائة ألف جنيه وميدالية ذهبية باسم جائزة النيل للمبدعين المصريين فى كل مجالات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية والعلوم والعلوم التكنولوجية المتقدمة، وتمنح الجائزة المشار إليها أيضًا سنويًا لأحد المبدعين العرب فى أى من مجالات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، وتتولى الترشيح الجهات والهيئات المنصوص عليها فى هذا القانون وفقًا للقواعد والإجراءات المقررة لجائزة الدولة التقديرية».

وجاءت المادة الـ (٥) من هذا القانون لتحسم جدلًا كبيرًا، نشب على مدار سنوات طويلة خاص بجهات الترشيح، التى كانت ترشح من تشاء، حتى لو كان مسئولًا بارزًا أو وزيرًا وقت الترشيح، فقد نصت هذه المادة فى جزئها الأخير على أن «تقدم الهيئات العلمية المشتغلة بالعلوم أو العلوم الاجتماعية أو الآداب أو الفنون الجميلة، كل عام إلى المجلس الأعلى المختص، أسماء من ترى ترشحهم لنيل الجائزة التقديرية، مع تفضيل أسباب الترشيح فى موعد غايته آخر ديسمبر سنويًا، على ألا يكون من بين المرشحين لهذه الجائزة أى من القائمين على هذه الهيئات أو رؤساء مجلس إداراتها أو مجالس أمنائها أو أى من الوزراء وقت توليهم المسئولية».

3

ولعل هذه المادة تحديدًا كانت حلمًا للمجتمع، أن يبتعد المسئولون عن الجوائز، بصرف النظر عن مكانتهم العلمية، وقت تحملهم المسؤلية، حتى لا يمثلوا أى وجه من وجوه الضغط المعنوى على المجلس عند التصويت، ولعل الحادثة الماثلة دائمًا فى الأذهان، عندما استيقظت مصر ذات يوم من أيام يونيو ١٩٩٢، ليعلن فاروق حسنى وزير الثقافة آنذاك عن فوز ثلاثة من أضلاع حكم الرئيس مبارك بجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية دفعة واحدة، وهم: د. أحمد فتحى سرور، د. عاطف صدقى، د. على لطفى.

الغريب أن هذه الواقعة أعادها مرة أخرى للأذهان الدكتور حسام عيسى وزير التعليم العالى، فى أول تشكيل وزارى بعد ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣، حيث لم يتمكن المجلس من عقد اجتماعه فى شهر يونيو ككل عام لوجود اعتصام المثقفين ضد ممارسة الإخوان ووزيرهم الذى أراد أن يصفى وزارة الثقافة، ليعقد الاجتماع برئاسة د. صابر عرب وزير الثقافة آنذاك فى ٢٦ أغسطس ٢٠١٣، ليفاجأ د. حسام عيسى بوجود اسمه ضمن المرشحين لجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية؛ فيسجل فى المحضر الرسمى للاجتماع اعتذاره عن الجائزة، وإدانته لترشيح مسؤلين للجوائز، ومطالبته

بتشريع يقضى على مثل هذه الأمور، وهو ما تحقق فى القانون الذى صدر بعد ما يقرب من أربع سنوات من هذا الاجتماع، وقد ذكر فى كلمته الحضور بواقعة فوزد. فتحى سرور بجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية وكان وقتها يشغل منصب رئيس مجلس الشعب، وذكر أيضًا الحضور أنه أدان هذه الواقعة فى مقال فور الإعلان عن أسماء المسؤلين الفائزين، وجاء نص كلمة د. حسام عيسى: «لم أقبل فى حياتى الترشح لأى جائزة من جوائز الدولة، فقد رشحت لجائزة جامعة شمس التقديرية أربع مرات، وكل مرة أرفض بخطاب أنى لا أقبل أى جائزة من جوائز الدولة، عندما رشحتنى الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ترددت كثيرًا فى القبول، وذلك لأن موقفى ومبدئى أن الجوائز لا تضيف إلى الإنسان أى شىء، وأن المهم هو تقدير الناس لى، وتقدير زملائى لى، وهذا ما قلته لأعضاء مجلس الكلية، وأن مجرد ترشيحى من جانبكم شرف لى، وقد نسيت الموضوع تمامًا، حتى أمس بالوزارة قلت لهم يعنينى أن أذهب إلى هذا الاجتماع لأنى أنتمى إلى المثقفين، وتعلمون أننى خرجت فى المظاهرات الأخيرة من اعتصام وزارة الثقافة، الذى اعتصمت فيه أنا وزوجتى لعدة أيام، فانتمائى الأول إلى فئة المثقفين المصريين وللطبقة السياسية التى يعتلى قمتها المثقفون المصريون، وقد قررت أن أحضر اليوم، وألغى كافة المواعيد الأخرى، وذكرنى المستشار الإعلامى أن اسمى قد ورد، فضحكت وسألته ورد فى أى شىء؟ قال ورد فى الجائزة، وطبعًا هذا أمر من الناحية الأخلاقية لا يمكن أن أتصوره أو أقبله، فقد احتججت عندما رشح وزير سابق ورئيس مجلس الشعب، وقلت فى مقال منشور: يبدو لى فى هذا العهد أن تعيين المرء فى منصب الوزير يتضمن ضمن مسوغات تعيينه مثقفًا ومفكرًا، وهذا أمر غير مقبول من الناحية الأخلاقية، وبالتالى فأنا لم أعرف ولو عرفت لتقدمت لك بطلب، ثم أننى لا أتصور أن أحصل على هذه الأصوات، فاين أنا من هذه الأسماء الهائلة الموجودة معى؟! لا أتخيل نفسى بينها، أنا قبلت الترشح فى وقت كنت أناضل فيه خفافيش الظلام وقلت إن ترشيحهم سوف يعطينى قوة فى هذه الحرب ضد الإرهاب الفكرى والظلام المهيمن على أرجاء مصر، وأرجو أن يكون دائمًا فى النصوص القانونية ما يمنع. كيف يمكن لوزير أن يتلقى جائزة من الدولة، وهو وزير فى قلب السلطة السياسية».

التاريخ لا ينسى أنه فى عام 1992 فاز ثلاثة من رموز الحكم دفعة واحدة.. وأعاد د. حسام عيسى عام 2013 الواقعة للأذهان وطالب بنصوص قانونية تمنع ترشيح المسئولين

4

وكما حسمت المادة (٥) من القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧، بمنع جهات الترشيح من التقدم بأسماء مسؤلين وهم فى المسؤلية، جاءت المادة (٦) لتحقق أمنية ظلت غائبة لعقود طويلة، وهى أن يكون للجان فحص جوائز الدولة، باعتبارها لجان تخصصية، أحقية أن تقدم للمجلس الأعلى للثقافة فى جلسة التصويت، قائمة قصيرة، مشفوعة بمبررات اختيارها، فقد نصت المادة على أن «يعين المجلس الأعلى المختص سنويًا لجانًا علمية متخصصة، يشارك فيها من سبق حصولهم على جوائز (النيل- التقديرية- التفوق) وذلك لفحص وتقييم الإنتاج المقدم لنيل هذه لجوائز، وتشكل اللجان المشار إليها من عدد لا يقل عن خمسة أعضاء، ولا يزيد على أحد عشر عضوًا فى كل لجنة. وتعد هذه اللجان فى موعد تحدده اللائحة التنفيذية قوائم قصيرة تتضمن ضعف العدد المطلوب، مشفوعًا بمبررات تفضيلهم، ويختار منها المجلس الأعلى الفائزين بالجوائز».

5

وجاءت المادة (٤) من القانون رقم ١٣٨ لسنة ٢٠١٧ بإعادة تنظيم المجلس الأعلى للثقافة، لتحسم جدلًا استمر سنوات، بل عقود طويلة، حول تصويت قيادات وزارة الثقافة فى جوائز الدولة، وهم عدد لا يستهان بقدرته على إحداث الفارق فى الجوائز، عند التصويت لصالح اسم بعينه؛ إذ يصلوا إلى ١٦ صوتًا على الأقل، وقد صرح لى فاروق حسنى وزير الثقافة فى واحدة من حواراته التى أجريتها معه فى «أخبار الأدب» أن «الوزارة تتخذ رؤية وسياسة الوزير عند التصويت»، ومعنى ذلك أن من ترضى عنه الوزارة، يمتلك -قبل البدء فى إجراءات التصويت- ١٨

القانون 138 لسنة 2017 منع الوزراء وقيادات «الثقافة» من التصويت

القانون رقم 8 لسنة 2017 منع الهيئات من ترشيح رؤسائها والوزراء

بفضل التشريعات الأخيرة تقلص عدد المصوتين من 57 إلى 32

اللائحة التنفيذية منعت الجمع بين سلطة الترشيح والتحكيم



فى عام 1997 وفى محضر رسمى: ثروت عكاشة يحذر من «مافيا» ناشئة للتحكم فى الجوائز

صوتًا بصوتى الوزير والأمين العام، وهو ما كان يشكل بالفعل كتلة تصويتية تستطيع حسم مجريات التصويت، أى أن الوزارة كان لها قوتان: قوة معنوية، وقوة تصويتية؛ لذا علت على مدى سنواتٍ أصوات المثقفين والصحفيين بضرورة التوقف عن هذا التصويت، إعمالًا لمبادئ الشفافية، وقد جاءت هذه المادة لتحسم هذا الأمر لصالح «الشفافية»، بل توسعت مادة «الحظر» لتشمل الوزراء من أعضاء المجلس الأعلى للثقافة؛ فقد ورد فى الفقرة الأخيرة من هذه المادة: «وفيما عدا الوزير المختص بالثقافة، لا يكون للوزراء ورؤساء الهيئات الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، ورؤساء القطاعات والبيوت الفنية التابعة للمجلس الأعلى للثقافة فى التصويت على الفائزين بجوائز الدولة»، وفى مقدمة هذه المادة القانونية تم تحديد أعضاء المجلس: «يشكل المجلس الأعلى للثقافة برئاسة الوزير المختص بالثقافة، وعضوية كل من وزراء: السياحة، التربية والتعليم، والتعليم العالى والبحث العلمى، الآثار، والشباب والرياضة، وكل من: أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، ممثل لوزارة الخارجية، ممثل لوزارة التخطيط والمتابعة والإصلاح الإدارى، ممثل للمجلس الأعلى للجامعات ويختاره هذا المجلس، رئيس اتحاد الكتاب، نقيب المهن التمثيلية، نقيب المهن السينمائية، نقيب المهن الموسيقية، رؤساء الهيئات الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، رؤساء القطاعات والبيوت الفنية التابعة للمجلس الأعلى للثقافة، عدد من الأعضاء لا يزيد عن اثنين وثلاثين عضوًا، يختارون من بين المشتغلين بالثقافة والفنون والآداب، ويمثلون مختلف الأنشطة الثقافية، ويصدر قرار من رئيس مجلس الوزراء بتعيينهم وتحديد مدة عضوية كل منهم. كما يصدر قرار رئيس مجلس الوزراء بتحديد مكافآت أعضاء المجلس، ومكافآت حضور أعضاء شعب المجلس ولجانه».

وبهذه المادة تقلص من لهم حق التصويت من ٥٧ عضوا إلى ٣٢ فقط.



وتنفيذًا للقانون رقم ١٣٨ لسنة ٢٠١٧، الذى نص فى إحدى مواده على إصدار لائحة تنفيذية، وبعدما يقرب من ثلاث سنوات على ظهوره، تظهر هذه اللائحة بتوقيع د. إيناس عبد الدايم؛ رئيس المجلس الأعلى للثقافة، بتاريخ ١٣ سبتمبر ٢٠٢٠، وتكونت اللائحة من ٥٣ مادة وحملت عنوان «اللائحة الداخلية للمجلس الأعلى للثقافة» وتقع فى ٥٣ مادة، موزعة على الأبواب الآتية: الباب الأول: النظام العام لعمل المجلس، الباب الثانى: هيئة مكتب المجلس، الباب الثالث: الأمانة العامة، الباب الرابع: شعب المجلس ولجانه الدائمة، الباب الخامس: جوائز الدولة، ويتضمن الفصول التالية، الفصل الأول: جوائز النيل- التقديرية- التفوق، الفصل الثانى: جائزة الدولة التشجيعية، الفصل الثالث: أحكام عامة للجوائز.

وبعد شهور من موافقة المجلس الأعلى للثقافة واعتماد الوزيرة، رأى المجلس فى اجتماعه السادس والستين «فبراير ٢٠٢٢» أن يعيد النظر فى بعض بنودها، لا سيما المادة ٥١، التى تحدد معايير رئيس وأعضاء لجان فحص جوائز الدولة، والحقيقة أن هذا التعديل جاء لتكون الجوائز بالفعل أكثر شفافية ونزاهة باستبعاد رؤساء الهيئات الذين لهم حق الترشيح من الانضمام للجان الفحص، حتى لا يكون لهم فى الوقت ذاته صفتى «الترشيح والحكم معًا»، فقد جاء النص الأصلى للمادة ٥١ كالتالى: «معايير اختيار رئيس وأعضاء لجان فحص جوائز الدولة: ١- أن يكون من الأساتذة والمفكرين والمبدعين المشهود لهم بالكفاءة والتميز والنزاهة. ٢- ألا يكون من المرشحين أو المتقدمين للجوائز. ٣- ألا يكون ممن سبق لهم الفحص فى العام السابق إلا فى حالة الضرورة. ٤- لا يجوز للفاحص أن يكون عضوًا فى أكثر من لجنة. ٥- مراعاة تخصصات المرشحين والمتقدمين فى تشكيل اللجان. ٦- مراعاة تنوع أعضاء ورؤساء اللجان من مختلف الجامعات والمؤسسات فى مصر بقدر الإمكان». وقد أضيف لهذا النص الأصلى فى اللائحة مادة إضافية حملت رقم ٧ ونصها: «ألا يكون من رؤساء الهيئات التى لها حق الترشيح».

كما قرر المجلس فى الجلسة ذاتها المشار إليها «فبراير ٢٠٢٢»، تعديل المادة ٤٣ من اللائحة، التى جاءت لتقنن منع ترشح المسؤلين لجوائز الدولة، تحقيقًا لمبدأ الشفافية؛ فقد جاء نص المادة: «يشترط ألا يكون من بين المرشحين لهذه الجوائز أى من القائمين على هذه الجهات أو رؤساء أو أعضاء مجالس إداراتها أو رئيس أو أعضاء مجالس أمنائها أو أى من الوزراء وقت توليهم المسؤلية أو من فى حكمهم»، حيث رأى أعضاء المجلس حذف عبارة (أو من فى حكمهم)، حتى تكون المادة متسقة مع نص القانون.



ولعل التغيير الأهم الذى شهدته اللائحة بعد إقرارها، هو الرغبة فى إضافة مادة جديدة هى ٤٤ مكرر، والتى تتيح لجهات عربية الترشح فى جائزة النيل للمبدعين العرب، ولا يقتصر الترشيح على الجهات المصرية فقط، طبقًا لما ورد فى القانون، وقد استند المستشار القانونى للمجلس القاضى د. عاطف محمد السيسى فى مذكرته التى وافق عليها الأعضاء على أنه «وفقًا للتفسير الواسع للنصوص القانونية التى تضمنها القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧، بشأن تعديل بعض أحكام القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٨ بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكرى ولتشجيع العلوم والعلوم الإجتماعية والفنون والآداب؛ فإنه ليس هناك ما يمنع قانونًا وفقًا لنص المادة ٥ من القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧ بشأن تعديل بعض أحكام القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٥٧ بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكرى ولتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب من توسيع دائرة جهات الترشيح لجائزة النيل للمبدعين العرب لتشمل إلى جانب الجهات المصرية. الجهات والهيئات الرسمية المعنية بمجالات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية فى الدول العربية، وبصفة خاصة تلك الجهات والهيئات المعتمدة لدى جامعة الدول العربية.

وبعد مناقشات بين أعضاء المجلس فى جلسته فى فبراير الماضى، تم إضافة المادة ٤٤ بند ١ للائحة ونصها: «استثناء من حكم المادة ٤٣ البند أولًا والمادة ٤٤ بند ١، يجوز للجهات والهيئات المختصة بمجالات الفنون أو الآداب

أو العلوم الاجتماعية فى الدول العربية، الحق فى الترشيح لجائزة النيل للمبدعين العرب».

8

لأن القانون المنظم لجوائز الدولة فى تعديلاته المختلفة لم ينص على تسمية الهيئات والجهات التى لها حق الترشيح بأسماء معينة، فقد ترك هذا العبء على المجلس، بعد أن تم وضع ضابط محدد وهو أن الهيئات ترشح فى مجال تخصصها؛ لذا من وقت لآخر تطلب هذه الجهة أو ذاك الانضمام للهيئات المرشحة، وفى السنوات الأخيرة تم الموافقة على أن يكون لمجلس إدارة مكتبة الإسكندرية الحق فى الترشيح، وكذلك المجلس المصرى للشئون الخارجية، وأيضًا مجلس إدارة الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، فى حين هناك طلبات مقدمة من نقابة المحامين والجمعية العربية للبحوث الاقتصادية لم يتم البت فيها.

9

فى نهاية هذا الاستعراض القانونى لجوائز الدولة، وما تضمن من تشريعات، هل كنا بالفعل لاحتياح للقانون الأخير وللائحة الأخيرة؟
الحقيقة من واقع اطلاعى على المستندات الرسمية لمحاضر اجتماعات المجلس، أستطيع القول إن الأمر لم يكن فقط رغبة مثقفين أو متابعين للجوائز، يريدون الوصول إلى أقصى درجة من الضبط القانونى، إنما هو رغبة أعضاء كثر فى المجلس عبر سنواته نادوا بإصلاح حال الجوائز، وهنا سأذكر موقفين محددين:
الأول من واقع الاجتماع الرابع والعشرون للمجلس الأعلى للثقافة «يونيو ١٩٩٧»، عندما تحدث بصراحة د. ثروت عكاشة؛ أول وزير للثقافة يجمع بين الوزارة ورئاسة المجلس الأعلى للثقافة بقرار جمهورى بتوقيع الرئيس جمال عبد الناصر، وقد أعيد تشكيل المجلس فى عام ١٩٩٤، إلا أنه لم يستمر طويلًا؛ فقدم استقالته احتجاجًا على طريقة منح الجوائز، وقد قال نصًا: «إنى ما زلت أرى كما بينت فى الجلسة السابقة أن نظام الترشيح والتصويت لجوائز الدولة التقديرية من بدايته إلى نهايته فى حاجه ماسة وعاجلة وحاسمة لإعادة النظر فيه، نظرة تتسم بالوضح والصراحة والموضوعية للمزيد من الإحكام وضمان الانضباط بعد أن ثبت لنا ما يعتريه من خلل جسيم قد يلحق بسمعتنا الكثير من القيل والقال.. ولا يخفى على أحد منا أن الألسنة باتت تلوك بالفعل سيرة هذه الجائزة التقديرية قدرًا ومنحًا حتى غدت مضغة فى الأفواه، بل إنى أحذر من أن ثمة «مافيا» ناشئة، نعم مافيا، بدأت تتسلل إلى بعض جهات الترشيح بأساليبها الحاذقة ومغرياتها الناجعة، فباتت ترسم سلفًا الخطوط للأعوام التالية، وتحدد الأولويات بين مرشحيها، وتأخذ التنازلات المهمورة من البعض إلى البعض الآخر».

فى تقرير رسمى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة فى 2018: تم حصول بعض الأشخاص على جوائز دون جدارة.. مقابل استبعاد آخرين أكثر جدارة

أما الموقف الثانى؛ فهو موقف جاء بعد سنوات طويلة من موقف د. ثروت عكاشة، وهو ما دون فى التقرير الأول الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة نفسه عام ٢٠١٨، حينما حلل التقرير ضمن دراسة مطولة عن المجلس وأهدافه ومستقبله، ما كان يحدث للمجلس من ضغوط بسبب الجوائز، وقد جاء تحديدًا فى الصفحة ٥٦ من التقرير: «تعرض المجلس الأعلى للثقافة إلى أعنف موجات من الضغوط الشديدة من جماعات المثقفين خلال العقود الثلاثة الماضية بما أدى إلى مرونة معايير الترشيح والتحكيم، ومن ثم حصول بعض الأشخاص على جوائز دون جدارة مقابل استبعاد آخرين أكثر أهلية وجدارة».

10

من هنا تبدو أهمية صدور القانون رقم ١٣٨ بإعادة تنظيم المجلس الأعلى للثقافة، وكذلك القانون رقم ٨ لسنة ٢٠١٧، ثم اللائحة التنظمية فى ٢٠٢٠، لسد الثغرات بقدر المستطاع، لكن يبقى أيضًا دورًا كبيرًا على جهات الترشيح أن تنحاز للقيمة، وعلى لجان الفحص الانحياز أيضًا لذات القيمة، وأخيرًا أن يستمر أعضاء المجلس الأعلى فى مشوراتهم وأرائهم من أجل جوائز تتسم دائمًا بالشفافية والنزاهة.

قريبًا.. الهيئات العربية يحق لها الترشيح لجائزة النيل للمبدعين العرب

أحدث الوجوه المنضمة لجهات الترشيح: مكتبة الإسكندرية.. المجلس المصرى للشئون الخارجية.. جمعية المأثورات الشعبية

ضمير جهات الترشيح هو الخطوة الأولى لجوائز نزيهة



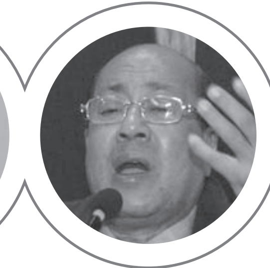
المنسيون في جوائز الدولة

على مدار سنوات طويلة، بدءًا من عام ١٩٥٨ وحتى اليوم، ومع كل إعلان لأسماء الفائزين بجوائز الدولة، يشتعل الجدل وتظهر علامات استفهام كثيرة حول تجاهل أسماء بعينها، حتى أصبح المنسيون فى جوائز الدولة مع الوقت يشكلون كتلة لا يستهان بها، بعضهم رحل قبل أن يحصد الجائزة، لاسيما التقديرية، التى كانت تعد الجائزة الأكبر والأهم حتى عام ١٩٩٩ الذى شهد انطلاق جائزة مبارك، والتى تغير اسمها بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ إلى جائزة النيل.

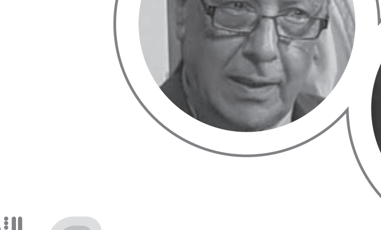
هؤلاء المنسيون مثلوا الكثير بالنسبة للضمير الجمعى الوطنى، فقد ساهموا بكتاباتهم ورؤاهم فى مسيرة هذا البلد، ولأسباب كثيرة، لم يوقع أى وزير للثقافة المصرية قرار منحهم جائزة الدولة التقديرية على وجه الخصوص.

فى السطور المقبلة نلقى الضوء على بعضهم، فالقائمة طويلة، ولا يمكن فى تحقيق واحد أن يضمها، ولعل فى ذلك تذكير بمن رحلوا، وتنبيه لجهات الترشيح ولأعضاء المجلس الأعلى للثقافة لتدارك أسماء تستحق الجائزة.









1 بدر الديب



«واحد من رواد الحداثة العربية، ومن الكُتّاب والمفكرين الذين تركوا أثرًا شديد الأهمية فى ثقافات الشعوب أمثال كافكا وتشيكوف وطه حسين وشكسبير»، هكذا وصف الأديب الراحل سعيد الكفراوى، بدر الديب، لكن للأسف رغم دوره الذى تحدث عنه الكفراوى بعبارات قليلة لكنها تحمل معانى كثيرة تصف قيمته؛ فإنه لم يحصل على جائزة الدولة، ولعل أصدق رد هو ما جاء فى كلمات الناقد الكبير الراحل الدكتور شكرى عياد: «إذا جهله الكثيرون فليس هذا ذنبه، بل ذنب حياتنا الثقافية»، بينما وضعه الناقد الدكتور صبرى حافظ فى منزلة كبيرة عندما قال: «لا أعرف كاتبًا عربيًا يمكن أن نسميه بكاتب الكُتّاب غير بدر الديب، كتابات بدر الديب تتسم بأنها كتابات طليعية سابقة لحساسية زمنها الفنية».

ولد بدر الديب فى ١٩٣٦ ورحل فى ٢٠٠٥، وكما جاء فى الغلاف الخلفى لروايته الفاتنة «إجازة تفرغ» فى الطبعة التى أصدرتها دار الكرمة: «كاتب ومترجم مصرى، ولد بجزيرة بدران فى القاهرة، تخرج فى جامعة القاهرة «قسم الفلسفة» عام ١٩٤٦، وتابع دروسه فى جامعة السوربون، ثم فى جامعة كولومبيا، رأس تحرير جريدة المساء بين ١٩٦٧ و١٩٨٦، وتبوأ مناصب ثقافية عدة منها: خبير اليونسكو فى التوثيق التربوى، وخبير لدى الأمم المتحدة، وأستاذ غير متفرغ لتدريس تاريخ المسرح والنقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كتب فى القصة والرواية والشعر والمسرح، من أهم أعماله «إجازة تفرغ»، «حديث شخصى»، «حرف الـ ح»، و«لحم الحلم»، كما ترجم عديدًا من الأعمال الأدبية العالمية، منها مجلدًا مختارات من كلاسيكيات نصوص الهايكو اليابانية ومسرحيات شكسبير وسارويان وغيرهم».

2 جميل عطية إبراهيم

يعد جميل عطية إبراهيم (١٩٣٧- ٢٠٢٠)، أحد رواد حركة أدباء الستينيات، وكذلك أحد مؤسسى مجلة «جاليرى ٦٨»، وقد اختيرت ثلاثيته «١٩٥٢» ضمن أفضل مائة رواية عربية، طبقًا لتصنيف اتحاد الكتاب العرب.

عمل جميل عطية قبل سفره لسويسرا والاستقرار فيها عام ١٩٧٩، فى أكثر من وظيفة، آخرها بالثقافة الجماهيرية بترشيح من نجيب محفوظ وسعد الدين وهبة ويوسف الشارونى.

جميل عطية، صاحب مسيرة إبداعية بارزة، فمن أعماله: النزول إلى البحر، البحر ليس بملآن، أصيلًا، شهرزاد على بحيرة جنيف، خزانة الكلام، ١٩٥٢، أوراق ١٩٥٤، ١٩٨١، نخلة على الحافة، أوراق إسكندرية، المسألة الهمجية، أحاديث جانبية، كما شارك الكاتب الصحفى والمؤرخ الراحل صلاح عيسى كتاب «صك المؤامرة وعد بلفور».

3 محمود عوض عبد العال



وهو طالب فى كلية دار العلوم أبدع روايته الأولى «سكر مر» التى استخدم فيها تيار الوعى، مما جذب أنظار أساتذته له، واستمر الأديب محمود عوض عبد العال (١٩٤٣- ٢٠٢١)، المولود بالإسكندرية فى مسيرته الإبداعية، وكان يطمح أن ينال إحدى جوائز الدولة، لاسيما التشجيعية أو التفوق، لكن لم تشفع له موهبته فى أن ينال إحداها، رغم رحلته الإبداعية المتميزة، سواء على مستوى الإبداع أو خدمة الحياة الثقافية؛ عندما أسس ورأس تحرير مجلة «أقلام الصحوة للأدباء والفنانين السكندريين» فى الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٤.

من أعماله الأدبية: سكر مر، الذى مر على مدينة، فى صحن مصر، علامة الرضا، حسن البيت، عين سمكة، تحت جناحك الناعم، قارئ الشارع، الزجاج فى دمى، القلب الشجاع، عدى النهار، ضابط احتياط، ودراسة عن الحركة النقابية لعمال الدخان.

وقد كانت أعماله محط نقد ودراسة لعدد من النقاد: شوقى عبد الحميد يحيى، على شلش، حلمى القاعود، سيد حامد النساج، محمد زكى العشماوى، مراد عبد الرحمن مبروك، نبيل نوفل وغيرهم، كما نوقشت عن أعماله أكثر من رسالة جامعية منها: رسالة ماجستير فى الأدب والنقد من جامعة الأزهر بكلية الدراسات العربية والإسلامية بالإسكندرية بعنوان «محمود عوض عبد العال.. قاصًا» نوقشت فى عام ٢٠١٤، رسالة ماجستير فى قسم اللغة الإنجليزية من جامعة المنيا بعنوان «تأثير تقنية الوعى ممثلة فى أعمال جيمس جويس وفرجينيا وولف على أعمال محمود عوض عبد العال»، وقد نوقشت فى ٢٠١٢.

4 سيزا قاسم



لا أجد كلمات تعبر عما أحس به تجاه تجاهل جائزة الدولة التقديرية للدكتورة سيزا قاسم، سوى ما كتبه زميلى الشاعر المتميز محمود خير الله، فى مقدمة حواره المنشور فى مجلة الإذاعة والتليفزيون فى ٨ أغسطس ٢٠٢١ حينما كتب: «على الرغم من أن الناقدة الدكتورة سيزا قاسم قدمت من الأعمال النقدية المهمة خصوصا فى نقد الرواية العربية وتشريحها، ما يضعها فى مصاف كبار النقاد الآن فى العالم العربى، وعلى الرغم من أنها تنتمى إلى بنية أكاديمية مصرية مرموقة - تربت على يدى الراحلة العظيمة الدكتورة سهير القلماوى - لكنها لم تحصل حتى الآن على شىء مما تستحقه ناقدة بارعة مثلها من اهتمام إعلامى وصحافى فى بلدنا مصر،

كما يبدو مدهشا أن طابور تكريمات الدولة الطويل، والذى طال من قبل - على الأقل - أغلب أبناء جيلها من النقاد والرجال، لا يزال قادرا على تجاهل ناقدة بحجم وانجاز سيزا قاسم!!».

سيزا قاسم التى تستحق جائزة النيل بلا منازع، وليست التقديرية، هى صاحبة مؤلفات ودراسات شديدة الخصوصية؛ بل وتعتبر رائدة فى مجال الأدب المقارن، وخير دليل على ذلك رسالتها التى تعد أول رسالة دكتوراه نوقشت فى الجامعات المصرية عن نجيب محفوظ، وذلك عام ١٩٧٨ وجاءت بعنوان «بناء الرواية.. دراسة مقارنة فى «ثلاثية» نجيب محفوظ»، فى هذه الدراسة تثبت أننا أمام شخصية لا تميل للخفة فى إطلاق الأحكام النقدية، وأنها تمتلك من المهارات ما يجعلها تسلك الطرق الوعرة نقديا.

فى هذه الدراسة دافعت سيزا قاسم عن نجيب محفوظ بشكل علمى، حينما كثر الغمز واللمز من البعض حول مدى تأثر نجيب محفوظ فى الثلاثية بأدباء الغرب؛ فجاءت دراستها لتضع النقاط فوق الحروف، إذ جاء فى مقدمتها: «لقد كثرت المقولات حول تأثر نجيب محفوظ — خاصة الثلاثية — بمدارس غربية ثلاث: المدرسة الواقعية الفرنسية متمثلة فى بلزاك وفلوبير، المدرسة الطبيعية متمثلة فى زولا، مدرسة الروائيين الإنجليز الإدوارديين مثل جلزورذى وبنيت، ولكن أقوال النقاد لم تتجاوز العموميات، ولم يتناول أحد حتى الآن هذه النصوص بالتمحيص والدراسة النقدية المفصلة فى إطار النقد المقارن، مع مقارنتها بالنصوص التى يقال أنها متأثرة بها».

لعل أصدق رد على عدم حصول بدر الديب على إحدى جوائز الدولة، هو ما قاله شكرى عياد: إذا جهله الكثيرون فليس هذا ذنبه، بل ذنب حياتنا الثقافية

ما حدث هذا العام مع الشاعر محمد سليمان هو الأغرب، فلجنة فحص جائزة الدولة التقديرية للآداب لم تضعه من الأساس ضمن القائمة القصيرة

وقبل دراستها للدكتوراه لفتت سيزا الأنظار إليها، عندما حصلت فى ١٩٧١ من قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، على رسالتها للماجستير بعنوان «طوق الحمامة فى الألفة والألاف لابن حزم الأندلسى.. تحليل ومقارنة»، بإشراف د. عبد العزيز الأهوانى، وبعد ما يقرب من الأربعين عامًا صدرت الرسالة فى كتاب، وفيه تظهر صورة من صور عطاء د. سيزا، وسعيها الدائم إلى «الإضافة» وعدم الركون لجهد سابق، فأضافت فصلا مهما، قالت عنه فى المقدمة: «إتماما للمقارنة، ولكى نعطى هذا العمل حقه فى إطار التراث الغربى، كما فعلنا بالنسبة إلى التراث العربى، أضفت فصلا خامسا، حيث قارنتها فيه بأعمال عن الحب فى تراث الغرب، من القرن الثانى عشر إلى القرن التاسع عشر، وصمدت المقارنة بأعمال كلها لاحقة لها، بل أقول إنها بزتها بنقائها وحداثتها، فى نطاق الحديث عن الحب!».

من مؤلفات سيزا المهمة: «روايات عربية.. قراءة مقارنة»، «القارئ والنص..العلامة والدلالة»، «أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة..مدخل إلى السيميوطيقا» بالاشتراك مع د. نصر حامد أبوزيد، وغيرها من المؤلفات والدراسات المهمة.



من أكثر من عشر سنوات وهو مرشح لجائزة الدولة التقديرية فى الآداب، وكان يستحقها منذ أول ترشيح لها، وهو الشاعر الكبير محمد سليمان، الذى يشكل علامة استفهام كبيرة فى عدم حصوله على الجائزة التى يستحقها بكل تاكيد، لكن ما حدث هذا العام هو الأغرب، فلجنة الفحص لم تضعه من الأساس ضمن القائمة القصيرة، التى يتم التصويت عليها من قبل أعضاء المجلس الأعلى للثقافة.

من وجهة نظرى أنه لو كان هناك من يطابق شروط الجائزة، شرطًا شرطًا، لاستحقها سليمان عن جدارة؛ فهو ليس من أهم شعراء السبعينيات فقط، بل أحد مؤسسى «حركة السبعينيات»؛ بل هو -أيضًا- أحد المشاركين بقوة فى الحياة الثقافية، كاشفًا عن وجوه إبداعية جديدة، ويقدمها فى المنابر المختلفة بإحساس راق بالمسئولية، هذه المسؤلية التى تنسحب على مجمل حياته، فعندما كان يمتلك «صيدلية»، كان مهتمًا بأن يكون إنسانًا، يساعد الآخرين، وليس جامعًا للمال، كل ذلك لم يشفع له لنيل جائزة يستحقها.

ولد محمد سليمان، فى قرية مليج فى محافظة المنوفية ١٩٤٦، وتخرج فى كلية الصيدلة، وقد جاءت حيثيات ترشحه للجائزة من قبل مجلس أمناء بيت الشعر: «شارك فى تأسيس حركة السبعينيات الشعرية، صدرت له الدواوين: سليمان الملك «قصور الثقافة» ١٩٩٠، «دار المحروسة» ٢٠٠٧، بالأصابع التى كالمشط «قصور الثقافة» ١٩٩٧، «دار المحروسة» ٢٠٠٧، أعشاب صالحة للمضغ «هيئة الكتاب» ١٩٩٧، هواء قديم «هيئة الكتاب» ٢٠٠١، «مكتبة الأسرة» ٢٠٠٥، قصائد أولى «هيئة الكتاب» ٢٠٠٤، تحت سماء أخرى «هيئة قصور الثقافة» ٢٠٠٣، اسمى ليس أنا «هيئة قصور الثقافة» ٢٠٠٥، دفاتر الغبار «هيئة الكتاب» ٢٠٠٨، أوراق شخصية «دار العين» ٢٠٠٨، إضاءات «هيئة الكتاب» ٢٠١١، كالرسل أتوا «المجلس الأعلى للثقافة» ٢٠١٢،

بالإضافة إلى مسرحيتين شعريتين «العادلون — الشعلة» صدرتا عام ١٩٩٥ عن هيئة الكتاب، تعرض له وتوزع الدار العربية للنشر الإلكترونى دواوينه «سليمان الملك — بالأصابع التى كالمشط، هواء قديم، تحت سماء أخرى»، ترجمت بعض قصائده إلى لغات عديدة ونشرت له مجلة «Iowa Review» مختارات من شعره فى عددها الصادر فى يناير ١٩٩٧، وهى مجلة تنشرها جامعة أيوا، كما نشرت له مجلة «Middle East-ern Lierature» التى تصدرها جامعة أكسفورد ديوانه سليمان الملك باللغتين العربية والإنجليزية، ترجمة وتقديم د. فريال غزول رئيسة قسم الأدب الإنجليزى بالجامعة الأمريكية ورئيسة تحرير مجلة ألف فى عددها الصادر يناير ٢٠٠٦.

كما كتب عنه النقاد من كل الأجيال: مقالات ودراسات وفصول كتب وكتب، فاز بجائزة كفافى عام ١٩٩٥ وبدرجة الزمالة الفخرية من جامعة أيوا فى العام نفسه.

6 درويش الأسيوطى



يعد درويش الأسيوطى المولود فى ٦ أغسطس ١٩٤٦ بالهمامية فى أسيوط، واحدًا من أهم المؤثرين فى الحياة الثقافية المصرية؛ إذ أخذ على عاتقه نشر ثقافة التنوير فى كل أنحاء المحروسة، التى جابها طولًا وعرضًا، شرقًا وغربًا، شمالًا وجنوبًا، مساهمًا بجهد كبير فى الندوات والأمسيات الشعرية والمؤتمرات.

صاحب مسيرة إبداعية متفردة، وقد رشح أكثر من مرة لنيل جائزة الدولة التقديرية فى الآداب، لكن للأسف لم يتوج بها، رغم مسيرته الحافلة بالعطاء.

حصل عام ١٩٧٣ على بكالريوس التجارة من جامعة عين شمس، وبدأ رحلته مع «الشعر» وهو طالب فى المرحلة الإعدادية عام ١٩٦٦، والتحق بفرقة أسيوط المسرحية، وحصل على جائزة الممثل الأول ١٩٧١، وقد اعتمدته الثقافة الجماهيرية مخرجًا منذ العام ١٩٨٤.

من أعماله الشعرية: أغنية لسيناء «ديوان مشترك»، الحب فى الغربة، أغنية رمادية، من أسفار القلب، من فصول الزمن الردئ، أغنيات للصباح، بدلًا من الصمت، من أحوال الدرويش العاشق، حكاية عن اليمام، الاعتراف الأخير، وقد أصدرت هيئة قصور الثقافة أعماله الشعرية الكاملة عام ٢٠١٢، وله رواية بعنوان «أوسر كاف.. برديات الخلود».

ولصاحب «من أسفار القلب»، دور كبير فى الحفاظ على التراث الشعبى، وله مجموعة مهمة من الدراسات فى هذا المجال منها: لعب العيال، من أهازيج المهد، أشكال العديد، أفراح الصعيد الشعبية، غناء الفلاحين، جنايات الرواية والسطو والتأويل على الأغانى الشعبية، طبيخ الصعايدة.

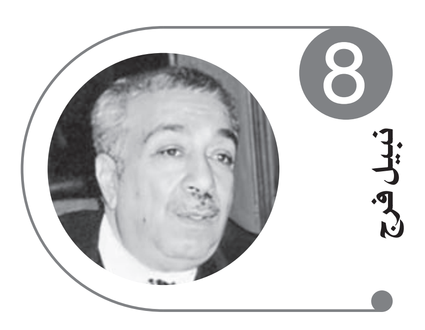
7 مصطفى نصر



أخلص لفنه بدرجة لا يمكن تصورها؛ وأصبحت الكتابة بالنسبة له هى الحياة، عندما زرته فى منزله بالإسكندرية وجدته جالسًا بين مكتبته وكتبه، التى تملأ أرجاء الحجرة. فالأديب المبدع مصطفى نصر الذى لم يتوج بأية جائزة من جوائز الدولة، هو صاحب رحلة إبداعية متميزة بدأت منذ السبعينيات وحتى اليوم، وقد أصدر هذه الأعمال الروائية: الصعود فوق جدار أملس، الشركاء، الاختيار، جبل ناعسة، الجهينى، الهماميل، شارع ألبير، النجعاوية، إسكندرية ٦٧، سوق عقداية، حفل زفاف فى وهج الشمس، ليالى الإسكندرية، وجوه، ظمأ الليالى، الطيور، سينما الدرادو، بالإضافة لإصدارات فى أدب الطفل والمجموعات القصصية.

وخلال مسيرته حصل على عدد من الجوائز منها جائزة نادى القصة، وفى عام ٢٠٠٢ كرمته هيئة الفنون والآداب فى الإسكندرية باعتباره واحد من الوجوه البارزة.

8 نبيل فرج



تستطيع أن تصفه بأنه من أخلص النقاد لعملهم، إذ يدرك نبيل فرج (مواليد ٣٠ يوليو ١٩٤٠) قيمة العمل الثقافى، فهو ليس فقط ناقد له بصماته الواضحة فى مسيرة النقد المصرى والعربى، بل هو أيضًا موظف فى وزارة الثقافة، وشارك بجهد كبير فى تأسيس متحف طه حسين ومركزه الثقافى فى السنوات من ١٩٩٢ حتى ١٩٩٦، وأثناء هذا التأسيس اكتشف فى مكتبة طه حسين الخاصة مخطوط كتاب «الدكتور طه حسين باشا» للكاتب اليونانى أوجين ميخائيليدس، ألفه باللغة العربية وأهداه لعميد الأدب العربى، وقد صدر الكتاب ضمن فعاليات افتتاح المتحف.

خلال مسيرته النقدية، صدر له عن دور النشر فى القطاعين العام والخاص ما يزيد عن أربعين كتابًا ما بين التأليف والإعداد والتقديم فى مختلف مناحى الثقافة والفنون منها: «العمارة الإنسانية للمهندس حسن فتحى، نجيب محفوظ.. حياته وأدبه، الأعمال الروائية الكاملة لمحمد فريد أبو حديد «إعداد وتقديم»، طه حسين وثائق أدبية، التراث المفقود، ومن ترجماته «صور أدبية.. مكسيم جوركى».

حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة فى الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٤، أعد خلالها أربع دراسات نقدية عن: تراث الديمقراطية فى مصر، النقد الأدبى فى النصف الثانى من القرن العشرين «جزءان»، مجلة الكاتب المصرى من ١٩٤٥ إلى ١٩٤٨.

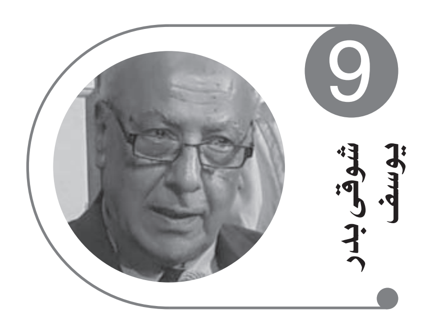
ينشر مقالاته الأدبية والنقدية منذ أواخر الخمسينيات فى عدد كبير من الصحف والمجلات فى: مصر، بيروت، دمشق، بغداد، الإمارات، الكويت، السعودية، ولندن.

من مشاريعه البحثية، إعداده فى أوائل التسعينيات سجلًا شاملًا عن جوائز

الدولة التقديرية والتشجيعية منذ إنشائها وكتب مقدمة هذا السجل الدكتور عبد القادر القط.

تقدم شوقى بدر يوسف بنفسه عام 2016 لجائزة التفوق فى الآداب، لكنهم فى التصويت النهائى لم يعطوه من الأصوات ما يليق حتى بقيمته الأدبية

9 شوقى بدر يوسف



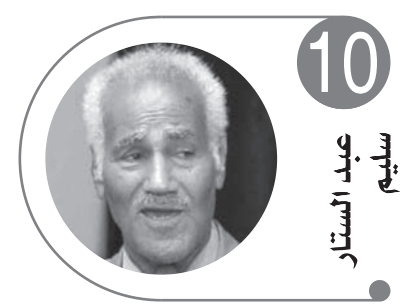
عندما تقدم الناقد الكبير شوقى بدر يوسف بنفسه للحصول على جائزة الدولة للتفوق فى الآداب عام ٢٠١٦، رأت لجنة فحص جائزة الدولة للتفوق، التى تضم متخصصين فى مجال الأدب والنقد، أحقيته فى التواجد فى القائمة القصيرة، لكن أعضاء المجلس الأعلى للثقافة لم يعطوه من الأصوات ما يجعله يفوز بالجائزة، بل الأدهى أنهم لم يعطوه من الأصوات ما يناسب قيمته، ووقتها كانت لجنة الفحص برئاسة الناقد الكبير يوسف نوفل الفائز هذا العام بجائزة الدولة التقديرية فى الآداب.

شوقى بدر يوسف واحد من أبرز النقاد، الذين يقومون بمشاريع توثيقية ضخمة للأدباء والمثقفين المصريين والعرب، متتبعًا أعمالهم وما كُتب عنهم، ومقدمًا رؤيته لهذه الشخصية أو ذاك، وقد نتج عن ذلك العديد من المؤلفات منها: ضياء الشرقاوى وعالمه القصصى، رحلة الرواية عند محمد جلال، الرواية فى أدب سعد مكاوى، تطور القصة القصيرة فى الإسكندرية، ببليوجرافيا الرواية فى إقليم غرب ووسط الدلتا، متاهات السرد.. دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، الرواية والروائيون، ودراسات فى الرواية المصرية، ببليوجرافيا نجيب محفوظ «جزءان»، تانجو من نافذة بيروت.. مختارات القصة القصيرة اللبنانية.

وخلال مسيرته النقدية، حصل على جائزتى شوقى وحافظ عن المجلس الأعلى للثقافة، بالإضافة إلى العديد من الجوائز فى البحوث الأدبية عن هيئة قصور الثقافة، وجائزة نادى القصة فى النقد، كما شارك فى الكثير من المؤتمرات داخل وخارج مصر. نشرت أعماله النقدية والبحثية فى الكثير من الدوريات المصرية والعربية، وهو مشغول فى الوقت الحالى بعمل مشروع توثيقى للسرد العربى «إلكترونيًا».

الجائزة تتجاهل سيزا قاسم.. أول باحثة حصلت على «الدكتوراه» فى أدب نجيب محفوظ فى الجامعات المصرية، وصاحبة المؤلفات والدراسات شديدة الخصوصية

10 عبد الستار سليم



اعترف معاصروه بأنه «رائد فن الواو فى العصر الحالى»، وهو أيضًا شاعر متميز، وله دوره فى الحركة الإبداعية فى أقاليم مصر، فالشاعر عبد الستار سليم من مواليد ١ يونيو ١٩٤٠، مشارك بقوة فى كافة الفعاليات فى مختلف أنحاء المحروسة، وحاصل على بكالوريوس العلوم فى الرياضيات البحتة والتطبيقية من كلية العلوم بجامعة أسيوط ١٩٦٢، كما حصل على بكالوريوس فى الموسيقى من معهد على الشعالبة ببنى غازى بليبيا ١٩٨٠.

ونظرًا لتنوع عطائه الإبداعى؛ فيوصف بأنه «شاعر وناقد وباحث فى التراث الشعبى»، له عدة دواوين شعرية منها: النقش على الميه، الحياة فى توابيت الذاكرة، مزامير العصر الخلفى، تقاسيم على الربابة، واو عبد الستار سليم، فوازير علمية للأطفال، المدينة تطرد الخنساء، الذوبان على الورق، وله العديد من الدراسات النقدية والبحوث الأدبية عن عدد من مبدعى الجنوب: أمل دنقل، عبد الرحمن الأبنودى، يحيى الطاهر عبد الله، وآخرين، ودراسات عن أدباء: أسوان، قنا، سوهاج، أسيوط، المنيا.

وقد حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الدولة التشجيعية.

11 جميل عبد الرحمن



صاحب مواقف جريئة، من أجل أن يمنح الأدباء حقوقهم، ولعل حواراته العلنية مع فاروق حسنى وزير الثقافة الأسبق فى أكثر من لقاء من لقاءات افتتاح مؤتمر أدباء مصر تشهد له على ذلك.

فقد بدأ الشاعر المتميز جميل عبد الرحمن (٢٠ مايو ١٩٤٨) رحلته مع الشعر منذ السبعينيات، وصدر ديوانه الأول «على شواطئ المجهول» ١٩٧١، وتوالت أعماله الشعرية، التى صدرت كاملة عن هيئة قصور الثقافة، وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية ١٩٩٥، فضلًا عن العديد من الجوائز الأخرى.

وقد كانت أعماله محط نظر العديد من الرسائل الجامعية منها: «الاتجاه الوطنى فى شعر جميل عبد الرحمن» للباحثة أسماء عبد المعز، ونوقشت فى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

أشياء صغيرة جدًا (2-1)

انشغل الشاعر القديم -جماليًا- بجسد المرأة، فتحدث عن المواصفات الدقيقة التى تشكل النموذج المثالى للمرأة كما يهواها العربى ويتطلع إليها، وكان العُنق مما انشغل به؛ فالمرأة الجميلة فى المخيال العربى تتمتع بعنق طويل منساب؛ حيث يمكن للزينة أن تظهر عليه، ويمكن للترائب (موضع القلادة من الصدر) أن تشرق مصقولة مثل الفضة، ومن هنا جاءت الكناية العربية الشهيرة: هذه امرأة «بعيدة مهوى القرط»، والمعنى أن المسافة بين أذنيها وكتفيها مناسبة، بحيث يمكن للقرط (الحلق) فى أذنها أن يتحرك بسهولة وخفّة مع حركة رأسها، ولعلّك تتذكر بيت «امرئ القيس» الذى نبَّه الشعراء إلى جمال العنق، حيث يقول:

وجيدٍ كَجيدِ الرِّئم ليس بفاحشٍ
إذا هى نَصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ

(المفردات: الجيدَ: العنق. الرِّئم: الظَّبْى الأبيض الخالص البياض. نصَّته: رفعته. الفاحش: ما جاوز القدر المحمود من كل شىء). علىّ هنا مقاومة إغراء مقاربة مثل هذا البيت، وخاصة العلاقة التشبيهية بين عنق المرأة وعنق الغزال الأبيض، بل وتركيز الشاعر على حركة مُحدَّدة للعنق، فيها يبدو أجمل وأبهى، وذلك حين ترفعه المرأة وتميل به قليلًا..!

ولكن فى المقابل لم يتحدث الشعراء عن جمال رقبة الرجل، وبالتأكيد لم يهتموا بزينتها، ومع الإسلام بدت فكرة تزيين الرقبة للرجال أمرًا مشينًا؛ فقد اُعْتبر ذلك من قبيل تشبّه الرجل بالمرأة، وهذا أمر مرفوض تمامًا فى التقاليد العربية ثم الإسلامية بعد ذلك؛ فالجندر (النوع) يجب أن يكون صريح الهوية الجنسية، فلا مجال هنا للاقتراب أو الخلط بين الجنسين، وربما لهذا كان التحذير الدينى من التّشبُّه، مجرد التشبه، وربما لهذا كانت اللحية جزءًا أساسيًا من الصورة المثالية للمسلم.

ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للرجل فى مصر القديمة؛ فالمصرى يزين رقبته بالفضة أو بالذهب أو بالأحجار الكريمة.. ومع تعريب مصر سوف يتخلى المصرى عن زينة رقبته، ليس هذا فحسب، وإنما سوف ننظر إلى الرجل الذى يزين رقبته بلوم وعتاب.. ولى صديق يضع فى رقبته سلسلة (من الفضة)، وحين داهمه المرض، وقفت الممرضة المتدينة على رأسه وقالت بتأفف: «أنت راجل أنت..! يا أبو سلسلة..!»

تبدو الرَّقبة موضوعًا يُغرى بالتأمل؛ فالقرآن يُكنِّى عن الجسد الإنسانى كلّه بالرّقبة، وحين دعا الناس إلى تحرير العبيد تحدث عن: «فكّ الرّقبة» وإطلاقها من قيدها، رغم أن القيد يوضع عادة فى القدم، ولكن الرقبة مُرْتكَز حيوى للجسد، ومنها يسهل تقويضه وإنهاء وجوده، وعليها يستقر الرأس، وفى الرأس تقبع الأفكار والمعتقدات كلّها.

فالرّقبة تعنى حياتك، ومن ساعدك فى شدة سيكون لديه دَيْن فى رقبتك، والديْن لا يقابل بالرَّقبة إلا حين يكون عظيمًا. وفى الوعيد يقول لك صاحب السلطة: سأقطع رقبتك..!

وفى عصرنا نعرف الكرافت Carft، باعتبارها الزينة المعتمدة لعنق الرجل، والمرأة الأنيقة تنتبه إلى شكل «الكرافت»، وحين تقترب منك امرأة لتضبط رابطة عنقك فهذا يعنى أنها قوية، وأنها تثق بما يكفى فى عطرها، وتعلم تمامًا أنها بهذه اللمسة الرقيقة تفعل شيئًا يحمل ذكرى لا يسهل نسيانها.

المرأة كائن رقيق، ولكنه قوى، ومن الصعب أن تفهم بدقة أفعالها، على الأقل فى هذه اللحظة التى اقتربت منك حتى رابطة عنقك، لا تفعل المرأة ذلك إلا وهى ترغب فى أن تتذكرها على الدوام. لعلها تقول لك: لقد ربطت لك عنقك، فأنا صاحبة رقبتك. ومن يملك رقبتك يملكك، وفى المقابل من يُحرّر رقبتك يحررك.

وما يثير الأسى، هى الطريقة التى تعرف بها الإنسان على الكرافت؛ فالنساء الكرواتيات هن أول من وضعن شالًا رقيقًا فى أعناق أزواجهن قبل أن يذهبوا للحرب، لا أحد يعرف على وجه التحديد لماذا فعلن ذلك؟ ولكنهن فعلنه حبًا، وتأكيدًا على ارتباطهن بأزواجهن، أو كأنهن أردن أن يوصين الجنود: نحن ننتظركم، وعليكم أن تحرصوا على حياتكم..!

ولكن المأساة التى لم تدر بخلد الجميلات الكرواتيات قد حدثت، لقد منحن الفرنسيين (فى حرب الثلاثين عامًا) وسيلة سهلة لإعدام أزواجهن، وذلك بتعليقهم من رابطات العنق التى كانوا يرتدونها..!

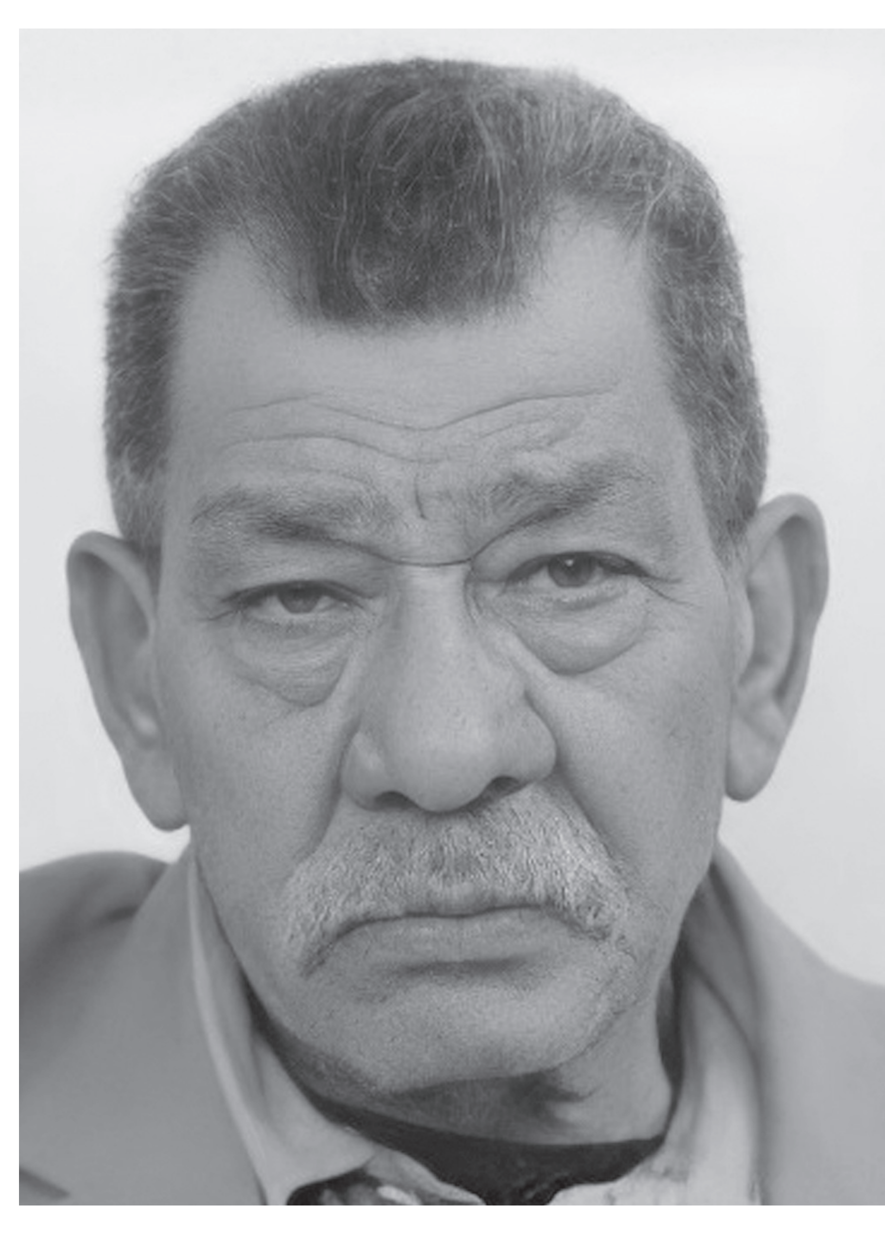
ومع الوقت سوف يعجب الباريسيون برابطة العنق الكرواتية، ومن خلالهم ستغدو رمز الأناقة الأوروبية، وعنهم سوف يأخذها العرب فى القرن ١٩ تقريبًا مع الطربوش التركى الذى استقر على الرأس العربى عقودًا.

مع ثورة ١٩٥٢ سوف يتخلص العرب من الطربوش التركى، ولكنهم لن يتخلصوا من رابطة العنق (الكرواتية) الباريسية. ستعجب بها الطبقة السياسية، ومعها الطبقة المثقفة، بل ستغدو واحدة من القطع المهمة فى الزى الرسمى العربى.

جابر سلطان
أمير شعراء الإسكندرية

جابر سلطان واحدٌ من أهم شعراء العامية فى الإسكندرية؛ بل وأمير شعرائها الذين اتسموا بسمات فنية متفردة، أهمها تضفير الصورة الشعرية فى سياق القصيدة فى انسايبة سلسة وتطريزها بالمعلوماتية المتنوعة؛ موروثة وأسطورية وواقعية، بجانب نبرته الإبداعية الدالة على شخصيته كواحد من أبناء الإسكندرية أصحاب المحال التجارية المتخصصة فى بيع أدوات البناء، من رمل وأسمنت وجير وغيرها، وموقعه فى حى «سيدى جابر» فى سوق زنانيرى الشهير، وهو حى يتميز بالرقى السكانى، واتصاف أهله بالثقافة ووفرة المعرفة، ووجودهم فى مراكز عالية القدر، ووظائف ذات مكانة، ويتوازى ذلك مع شخصية جابر سلطان التلقائية النابعة من جذور مصرية أصلية، اختمرت بماء بحر الإسكندرية المتأجج المتجدد، فانصهرت فى جيناته، ونتج عنها إنسانًا يتسم بالشهامة والجرأة ومساعدة الأهل والجيران والأصحاب والسعى إلى الوقوف بجانبهم فى أفراحهم وأتراحهم، مع القدرة والشجاعة فى إبداء الرأى وقول الحق بغض النظر عن شخص المخاطب به.

جابر بسيونى





نزيه الحكيم وجابر سلطان

نبغت موهبة جابر سلطان مبكرًا فى كتابة الشعر بالعامية، متأثرًا بحكايات أمه، ومواقف أبيه صاحب «المجيرة» التى ورثها عنه مع أخوته ويرثها الآن أبناؤه، الذين يسيرون على نهجه وطبعه، من معاونة المحتاج والسؤال عن الجار وعيادة المريض، ويشهد الجميع بحرصه على الحضور الإيجابى فى أمسيات الشعر بالإسكندرية أو المؤتمرات الأدبية فى كل مكان واهتمامه بإلقاء قصائده على مجموع الحاضرين، وتلبية لمطلبهم المعتاد «تانى يا عم جابر» أو قصيدة كمان. ومن سماته المعروفة براعته فى تقديم الشعراء فى مدح دال على حبه لهم، فضلًا عن تعقيبه على القصائد بما يؤكد حسه النقدى الفطرى المنبثق من ثقافته السماعية المتواترة.

ويشهد الكل أيضًا بموسوعية معرفته، ونجد ذلك فى كثير من قصائده ومنها «الواد المُن» التى تعد من أهم ما كتب مؤرخًا لفترة زمنية مهمة فى حياته، أيام وجود الجاليات اليونانية فى حى زنانيرى وارتباط المصرين باليونانيين، وعشق الفتى المصرى للفتاة اليونانية، ويتضمن السياق الشعرى فى القصيدة معلومات دقيقة لأسماء شوارع وأماكن يونانية وسكندرية بجانب تجسيد الشخصيات اليونانية ورسم ملامحها وتحديد صفاتها مع الإبداع الملموس فى وصف الشخصية السكندرية واستنفار ملامحها على الورق.

وقد تفوق جابر سلطان فى الكشف عن كائنات البيئة السكندرية فى رشاقة شعرية متميزة، والتقاط ما يخص المكان وتوظيفه توظيفًا شعريًا

تتميز تجربته فى شعر العامية بالقدرة على الحكى الثرى بالمعرفة والصورة الشعرية الفريدة

مبهرًا. ويحفظ له الوسط الأدبى السكندرى قصيدته الشهيرة «الصقر»، والتى يقول فيها:

اضرب بإيدك فوق دراع المستحيل
وإن ملت ميل ميلة الصقر اللى بيفادى النخيل

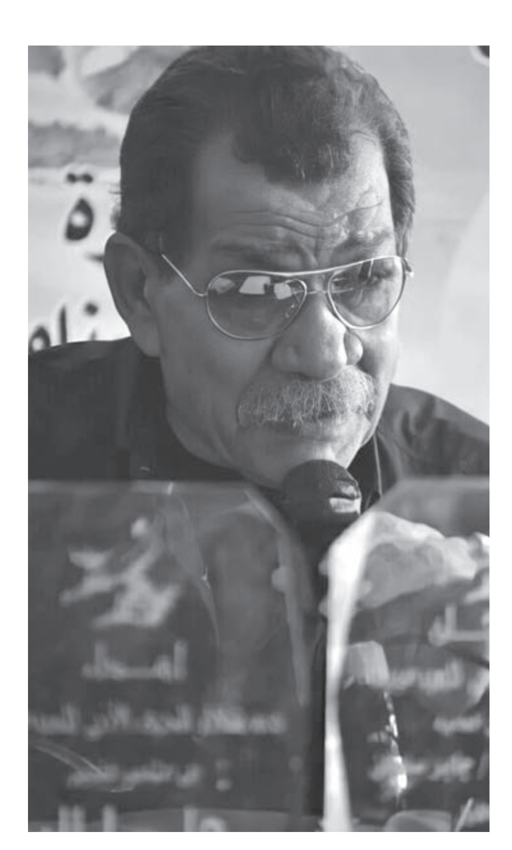
وفيها يبدع فى رسم الصورة الشعرية الكلية، ذات الحركة الخاطفة، والتى تدعو إلى التحدى والشموخ والقوة، وهى سمة من سمات شخصيته. وأذكر له موقفه يوم أن هوجم أحد شعراء الإسكندرية بغير حق، فما كان منه إلا الوقوف مجاهرًا أمام الجميع بقوله «الراجل ده راجل محترم، ولم يفعل شيئًا مما اتهم به»، وتكرر ذلك يوم أن حاول أحد الحاقدين أن يوقع الفتنة بينه وبين الشاعر الكبير محمد طعيمة أطال الله فى عمره. فما كان منه إلا التصريح علنًا بأن «طعيمة شاعر كبير يجب أن نلتف حوله».

وعلى الرغم من اشتغاله بالتجارة؛ فإنه كان دائم الحضور -قبل مرضه الأخير- فى الأمسيات الأدبية فى الإسكندرية فى قصر ثقافة ٢٦ يوليو وقصر ثقافة مصطفى كامل، وقد مثّل الإسكندرية فى مؤتمرات عدة، ويؤكد كل من استمع له على انبهاره بإبداعه وتفرده فى إلقاء القصيدة، التى تستشف منها روح الشاعر ابن البلد المقدام واسع المعرفة الخبير بنفوس البشر.

وعلى الرغم من كثرة ما أبدع ووفرة قصائده؛ لكنه لم يصدر سوى عملين شعريين، هما: ديوان «الملح السايل.. مناديل الضل»، وديوان «تحميض الصورة»، وقد صدر الديوان الأول عن فرع ثقافة الإسكندرية، وقت أن كانت السيدة الفاضلة عواطف عبود -رحمها الله- مدير عام الشؤون الثقافية، وعهد بالديوان إلى الشاعر أحمد فضل شبلول لكتابة مقدمته، وقد أدى ما طلب منه خير أداء، وكانت دراسته كاشفة المناطق إبداعية وخيرة فى شعر جابر سلطان بعنوان «روح المكان وروح



أثناء حضوره إحدى الندوات



تعقيبه على القصائد يؤكد حسه النقدى الفطرى المنبثق من ثقافته السماعية المتواترة

الزمان فى ديوان «الملح السايل.. مناديل الضل»، جاء فيها:
«فى كثير من الأحيان أشعر أننى أقرأ شعرًا فصيحًا مكتوبًا بالعامية المصرية. أو أن الصورة الشعرية المنتزعة من قلب البيئة ومن إسفلت الواقع، صورة شعرية فصحى فى تركيبها، ولكن كتبت بألفاظ عامية.. هل يحسب هذا لشاعر العامية، أم يحسب عليه؟ فى اعتقادى أن شعر العامية المصرية فى السنوات الأخيرة حقق مكسبًا كبيرًا فى الإسكندرية عن طريق شعرائه المثقفين الذين يعد جابر سلطان واحدًا منهم».
ثم أصدر جابر سلطان بعد ذلك ديوانه الثانى «تحميض الصورة»، ونظرًا لعدم تفرغه الكامل لإصدار ما يبدع، فقد تراكمت قصائده المبدعة دون إصدار، بينما تسابق الكثير من محبى شعره على حفظها وتداولها، والحرص على نشرها، فقد نشرت قصائده فى عدد كبير من المجلات والصحف ومنها: الكلمة المعاصرة والشعر والثقافة الجديدة والأدباء والجمهورية والأخبار وأخبار الأدب وغيرها.
كما قدّم عددٌ كبيرٌ من النقاد دراسات أدبية وشعرية فى ديوانيه، ومنهم د. محمد زكريا عنانى ود. فوزى خضر ود. مختار عطية وجابر بسيونى ومحمود عبد الصمد زكريا ود. يسرى العزب وغيرهم.
وجدير بنا أن نذكر له اعتزازه بانتمائه للإسكندرية فى كل محفل يُدعى إليه خارجها، مما وضعه موضع الحب والتقدير من كل أدباء مصر، الذين يحرصون عند قدومهم إلى الإسكندرية على زيارته فى محلة بحى سيدى جابر، وأيضًا الاستماع إلى أحدث قصائده، ولا أنسى سعادة شاعر قنا الراحل محمد خربوش بلقائه فى الإسكندرية، وكذلك الشاعر محمد عباس محفوظ، وانبهار الشاعر محمد خميس حسون بقصيدة المُن، واستشهاد الناقد الأدبى الراحل د. يسرى العزب بتجربة جابر سلطان المتميزة بالقدرة على الحكى الشعرى الثرى بالمعرفة والصورة الشعرية الفريدة، وكذلك د. فوزى عيسى فى مقالاته النقدية عن شعراء الإسكندرية.
ولا يفوتنا إلا أن نشيد باهتمام فرع ثقافة الإسكندرية بتجربة جابر سلطان ودعوته فور رحيله فى الرابع من ديسمبر ٢٠٢١ إلى إقامة مؤتمر اليوم الواحد، لتناول أعماله بالدراسة والنقد الأدبى والإشادة المستحقة بتجربته الشعرية المتفردة مع السعى إلى إصدار أعماله الكاملة، ووضعها أمام محبيه من عشاق شعر العامية وأيضًا العمل على إضاءة القصائد لشباب الشعراء فى كل مكان .
كما أحب أن أكشف عن سمعة يعلمها الجميع فى شخص جابر سلطان وقد لمستها بنفسى، وهى صدقه فى القول وعدم لجوئه للكذب أو المراوغة أو الخداع، وقد أمسكت بذلك لسنوات، حيث كان يستعين بى لكتابة إقراره الضريبى كصديق مخلص له، فإذا به يُدلى بكل ما يملك وكل ما يتوفر له من حقائق وموارد مالية، حرصًا منه على أداء الحق لأصحابه.



صدرت حديثًا عن دار النسيم المجموعة القصصية الأولى لوليد غالى، بعنوان «حارس البئر.. طرف من سيرة الصحراء»، والتى يرسم فيها جدارية لملامح الحياة فى واحات مصر، فيصوّر لنا المكان والبشر والزرع والعلاقات الإجتماعية عبر نظرة طفل نشأ وشب بين جنبات إحدى هذه الواحات. كما يرصد التغيرات التى طرأت على الواحات عبر عقود، وموقف بطل الأحداث من هذه التغيرات الطارئة.
ولد وليد غالى عام ١٩٧٥ ويشغل حاليًا منصب مدير مكتبة أغا خان فى لندن، كما أنه أستاذ مساعد للدراسات العربية والإسلامية فى معهد الحضارة الإسلامية.. فى هذا الحوار نتعرف عليه أكثر، كما نتعرف على دوافعه من كتابة هذا العمل.

بعد صدور مجموعته القصصية «حارس البئر»

وليد غالى:
أردت كتابة السيرة الذاتية للواحات

حوار: نسرين البخشونجى

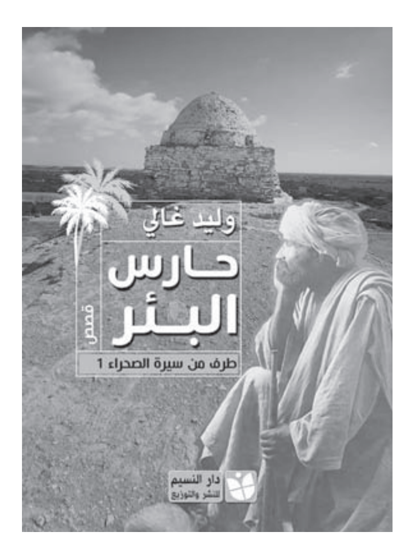
لماذا حين ينتهى القارئ من «حارس البئر» يشعر أنها تحمل روح الرواية فى سرد التفاصيل وارتباط الحكايات والمكان؟
حارس البئر هى قصة مكان من زمن فات، فالواحات المصرية مكان جذاب مملوء بالحكايات والأساطير من هنا وهناك، ولكن يظل الإنسان الواحاتى هو الجوهر. ذلك الإنسان الذى اختار أن يعيش فى قلب الصحراء غير مهتمًا بأى من مظاهر المدنية، هو البطل فى كل حكاياتى سواء كان طفلًا أو شيخًا. البئر أو عيون المياه الجوفية هى أصل الحياة فى كل واحة وفى كل قرية داخل كل واحة. حولها يلتف الرجل والمرأة ليصنعوا عائلة تكبر وتكبر إلى ما لا نهاية.

«تعلم منهن أن الظلام الدامس الذى ظل يلعنه طيلة السنين لم يتمكن أن يوقف النور والحرية فى داخلهن، وبالرغم من أن المظهر العام يوحى بخضوعهن.. فإن نساء الواحات هن من صنعن رجالها».. المرأة فى قصصك لها دور كبير ليس فقط فى شخصية البطل/ الطفل/ الشاب، بل فى تشكيل المجتمع فى الواحات.. حدثنا أكثر.
المرأة فى الواحات هى كل شىء. كما يلتف الناس حول عيون المياه يلتفون حول أمهاتهم وزوجاتهم وبناتهم؛ فهن الأرض والأنس والرضا. كما خلق الله آدم وحواء للمشاركة، هكذا الواحات لم تكن ولن تكون بدون نسائها. أساتذة هنا وهناك، أطباء مشهورين ومحافظين وقادة خرجوا من تلك الصحراء، لا أعتقد أنهم كانوا سيصلون إلى هذه المناصب بدون أمهاتهم.

هناك لمحة صوفية فى المجموعة مثل قصة «منامات صحراوية»، حيث طلبت الجدة من الحفيد ألا يفصح عن مناماته حتى لا ينقطع الوصل. من وجهة نظرك هل الحياة فى الصحراء والبيئة البكر تشكل داخل الإنسان وعيًا آخر فى علاقته مع الخالق؟
الإنسان الواحاتى صوفى بالفطرة؛ فالصوفية نقاء وصفاء وهكذا الصحراء. الرسائل السماوية نزلت فى الصحارى والجبال، وليس فى قصور ومدن. فى الواحة هناك اتصال بين الإنسان والأرض؛ فهو يرعاها كل يوم، وبين الإنسان والحيوان؛ فهو يطعمه ويحافظ عليه ويكلمه كل يوم، وبين الإنسان والنخيل الذى ورثه عن أجداده كأن النخلة فرد من العائلة وهكذا.. فالتواصل مع المخلوقات والجمادات ما هى إلا طريقنا للتواصل مع الخالق؛ تلك عبادة التأمل فى الكون. فى مقال لى فى مجلة «ذاكرة مصر» ألقيت الضوء على مقامات الصالحين أو كما أسميهم حراس الواحات فى الصحراء، تناولت فيه بعض معتقدات أهل الواحات فى الأولياء والأقطاب. وفى الجزء الثانى من سيرة الصحراء -قيد النشر- هناك الكثير من القصص حول حراس الواحات من الأولياء والصالحين.

تبدأ المجموعة بقصة «حكايات الكرسى الشاحب» التى تحكى عن عودة البطل إلى الواحات حيث نشأ، وتنتهى بقصة «مستر ألبير» التى تحكى عن نبوءة المعلم لتلميذه وبداية رحلة الانطلاق فى عالم أكثر رحابة.. هل تعمدت ترتيب مجموعتك بحيث تنتهى من حيث بدأ البطل؟
لم يكن الترتيب مقصودًا سوى فى قصة الكرسى الشاحب، والتى تعد بمثابة افتتاحية أو مشهد

الواحات تعانى من تجريف ثقافى.. وأحاول توثيق التراث الشفاهى وغير الشفاهى فيها



رئيسى، وقصة مستر ألبير التى تنتهى بالإشارة إلى أن هناك رحلات وقصص أخرى؛ فالقصة الأولى هى بداية الاجترار للماضى، وما بعدها ما هى إلا لوحات أو مقطوعات موسيقية تصلح لأن تعزف منفردة أو تعزف جميعًا فى أوركسترا. مع الجزء الثانى من سيرة الصحراء، أتمنى أن تكتمل اللوحة الكبيرة لقرية صغيرة فى واحة عظيمة. بعدها سأترك ترتيب الحكايات وإضافة الألوان لكل قارئ سواء صادف حياة مثلها أو أشخاص مثل شخصيات القصص.

المجموعة مكتوبة بأسلوب الراوى العليم، لم نعرف اسمًا للبطل.. كيف كانت مرحلة الكتابة؟

البطل فى القصص هو المكان، والراوى هو الزمان أو الذاكرة إن شئت. وكأن الزمان يبكى على نفسه كلما تذكر أنه مر يومًا على هذا المكان البديع الذى بدأ يتلاشى رويدًا رويدًا. لكل قصة بطلها ولكن تظل الجدة هى العنصر المشترك فى كل القصص، فهى الملهم لمعظم هذه القصص سواء بأشياء سمعتها أو شاهدتها.

«رائحة البرتقال، تلك الرائحة التى تبدأ مع النوار، وينقلها النسيم فتعبئ الشوارع والبيوت».. الروائح كانت أحد التيمات المشتركة بين معظم القصص، هل ترى أن الذاكرة الشمية لدى الإنسان ربما تكون الأقوى؟

الإنسان محصلة البيئة التى نشأ فيها، وكلما كانت مدخلات البيئة قوية ونقية كلما كانت الذاكرة أقوى. وسواء كانت الذكريات صورًا أو روائح أو أصواتًا، كل ذلك يثير عمليات وجدانية ورمزية يستدعيها العقل عند الحاجة للهروب تارة والاستمتاع تارة أخرى. وتلك ميزة أخرى لاجترار الماضى عندما يضيق الإنسان ذرعًا بما حوله من سلوكيات وثقافات. وتظل الذاكرة الشمية من أصعب الذكريات في الوصف بالكلمات. كيف يصف الإنسان مثلًا رائحة العطور دون أن يقارنها بشىء ما طبيعى أو على الأقل يقارن بينها ليحكم أى العطور يريد.

«حارس البئر» تعكس نظرة طفل صغير لعالم ساحر ومختلف.. إلى أى مدى تحمل هذه المجموعة سيرتك الذاتية؟

حاولت أن أبتعد عن سيرتى الذاتية؛ فالمهم عندى هو السيرة الذاتية للواحات وللإنسان الواحاتى. وبالرغم من أن بعض القصص فيها الكثير من الخيال، لكن تظل عين الطفل وذاكرته مسيطرة. الأطفال لا يكذبون، وبالتالى تكون ذكرياتهم صادقة وبريئة.. عندما شاركت بعض هذه القصص مع الأصدقاء من الواحات، قالوا إنهم وجدوا أنفسهم فيها. أحدهم أخبرنى بعد انتهائه من قراءة القصص أنها تمثل حياته، وأنه كان يشم الروائح ويستطعم الأكل وهو يقرأ.

فى القصص بعض الإشارات لتغير المجتمع فى الواحات مثل «لم يبق من ليالى الفرح هذه غير ليلة صاخبة بالدى جى أو فرح صاخب فى ناد من النوادى، راحت أيام المزمار والطبلة».. هل تشعر بالحنين للمجتمع البكر الذى تعرفه؟

تعانى الواحات الآن من تجريف ثقافى؛ إذ لا أحد يهتم. كلنا نشعر بحنين للمجتمع البكر فى كل قرية وشارع وبيت. أتمنى أن أنجح فى إعادة إحياء ولو القليل من هذه الثقافات. ومن أفضل ردود الأفعال التى وصلتنى كانت عبارة عن تسجيلات صوتية قديمة أرسلها لى أصدقاء ومعارف بعد أن شعروا أن هذا التراث الشفوى له قيمة، وأنهم لا بد أن يساعدونى فى توثيقه والحفاظ عليه. ذلك ما أردته تحديدًا أن يشعر أهل الواحات بقيمة أرضهم وطباعهم. عملى الأكاديمى الذى سيبدأ قريبًا سيركز على التوثيق والتثقيف لهذا التراث الشفاهى وغير الشفاهى فى الواحات.

علاقة الحفيد بالجدة، ربما تكون هى العلاقة الأكثر تأثيرًا على الطفل/ الشاب.. أليس كذلك؟

الحنة أو الجدة مثلها مثل بئر المياه، لا ينضب ولا يطلب منك مقابلًا. لا أعرف كلمة حنة من الحنو ولا من الحنين، فلم أجد إنسانًا واحاتيًا لم يرتبط بجدته ولا يتذكرها كل صباح أو مساء. (كانت جدتى تقول كذا وكذا) هكذا نتحدث فى الواحة. معظم الأوقات ونحن أطفال كنا نقضيها مع جداتنا؛ فالأمهات دائمًا مشغولات فى أعمالهن المنزلية أو فى الحقل أو العمل. إذن؛ الجدة هى محور التربية والثقافة والتسلية وحتى الحراسة. حارس آخر يظل مستيقظًا معك وقت المذاكرة أو يذهب معك إلى المدرسة أو يأكل معك وأنت وحيد.

فى العيد يذهب الأحياء للجبانة، أحد الطقوس المصرية القديمة التى ما زال يمارسها المصريون فى الصعيد والواحات.. كيف تراها؟

نعم للأموات نصيب فى كل عيد. معظم جبانات الواحات قريبة جدًا من القرية وبعضها فى المنتصف. الأموات فى الواحة لا يفارقون الأحياء. لأن العيد فى الواحة مملوء بالبهجة والفرحة؛ فنحاول أن نشارك أمواتنا تلك البهجة. نزورهم ونكلمهم ونضحك معهم. نقدم لهم المواليد الجدد ونقول لهم: إن فلانًا تزوج وفلانة ولدت. وأيضًا نسألهم إذا ما التقوا مع من رحلوا عنا. الرجال يفعلون ذلك ليس فقط تكريمًا للموتى، بل؛ لأنهم سيسألون عند العودة إذا ما تذكروا من رحلوا أم أن الفرحة سرقتهم ونسوهم.

الطعام فى الفرح والحزن وكأسلوب للضيافة كان أيضًا حاضرًا بقوة فى المجموعة، حتى إن الشاب حين عاد إلى قريته فرحت السيدة لأنه تذكرها بعد ثلاثين عامًا، فإذا بها تعد له نفس الأطباق وتحضرها له قائلة: «دا يوم عيد إن ابننا الغالى لسة فاكرنا»..

الإنسان الواحاتى مضياف جدًا حتى لو رقيق الحال. إذا نزل عليهم ضيف يصنعون ما فى وسعهم حتى يضيفوه. كل البيوت عامرة بطبق أو بآخر ومطابخ كل الجيران مفتوحة على بعضها البعض. ينزل الضيف وتمتلئ أمامه الطبلية بأصناف شتى من هنا وهناك. لو لم يكن عندنا ما يكفى؛ فالجار عنده، ولن يبخل بما عنده حتى لو آخر لقمة خبز. إذا ذهبت إلى بيت قريب أول ما يفكر فيه هو تقديم أحسن ما عنده من طعام أو طبخ شيئًا مخصوصًا لك. بيوت عماتنا وخالتنا كانت دائمة الحركة أو كما كان يقول العرب: لا تطفئ لهم نار.

على غرار «آثار اللوفر»

الثقافة الجديدة تتساءل: أين اللوحات المختفية بعد ثورة يناير 2011؟

طارق الطاهر

بعد توجيه اتهامات -فى الوقت الراهن- من قبل السلطات الفرنسية، لعالم الآثار الفرنسى جاك لوك مارتينيز مدير متحف اللوفر فى «أبو ظبى»، فى الفترة ما بين ٢٠١٣ وحتى ٢٠٢١، بالتآمر فى إخفاء أصل قطع أثرية تمتلكها مصر، تثور شكوك عدة باحتمالية سرقتها من مصر، خلال أحداث ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

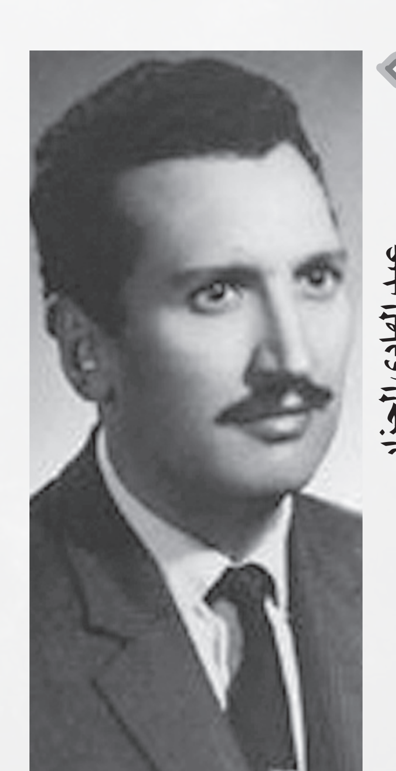
وإذا كانت مصر قد فقدت هذه القطع -محل التحقيق الفرنسى الآن- بعد ثورة يناير ٢٠١١، فإن «الثقافة الجديدة» تلفت الأنظار إلى أنه لم تختف من الوطن هذه القطع فقط؛ بل فقدنا مجموعة لا بأس بها من اللوحات، التى تمثل هى الأخرى جزءًا من ذاكرة مصر القومية التى لا يجب التفريط فيها.

وقد كشفتُ عن هذه اللوحات التى اختفت عقب ثورة يناير، فى أكثر من تحقيق تم نشره فى جريدة أخبار الأدب فى مارس ٢٠١٧.

فهناك عدد من اللوحات تصل إلى ٢٩ لوحة، فُقدت من الحزب الوطنى -بعد حريقه- ولم تجد السلطات المصرية حينها أى أثر لهذه اللوحات التى أعيرت فى ٤ نوفمبر ١٩٨٦ للاتحاد الاشتراكى، الذى ورثه الحزب الوطنى.

وحسبما توصلت تحقيقاتى الصحفية حينها؛ فهذه اللوحات تضم أعمالًا لكبار الفنانين، وجاءت القائمة لتشمل اللوحات التالية: «معبد الأقصر» جورج صباغ، «سلم قديم» يوسف كامل، «قرية مصرية» جورج صباغ، «فصل الربيع» محمد سيد الغرابلى، «فلاحات أو رفيقات» يوسف كامل، «بنات بحرى» محمود سعيد، «بعد العاصفة» حسنى البنانى، «الحياة فى الأسواق» راغب عياد، «الطحانة» محمد ناجى، «حى النحاسين» محمد عزت مصطفى، «الراعية» يوسف كامل، «خراف فى الظهيرة» صدقى الجباخنجى، «فواكه وزهور» محمود لطيف نسيم، «أزهار» أحمد يوسف، «الجميرة» حسنى البنانى، «ابنى» صلاح طاهر، «لاعب الورق» حسين بيكار، «العمل» حامد عويس، «الفيضان.. الريف» كامل مصطفى، «ساحل أثر النبى» فيكتور ذهنى، «شاطئ بلطيم» إنجى أفلاطون، «المعادى» وديع مصطفى،


إنجى افلاطون


عبد الهادى الجزار


جورج صباغ


جاذبية سرى

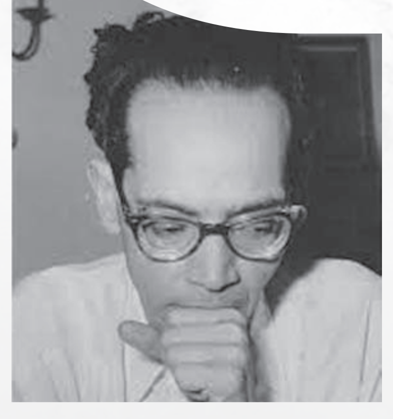
حامد ندا

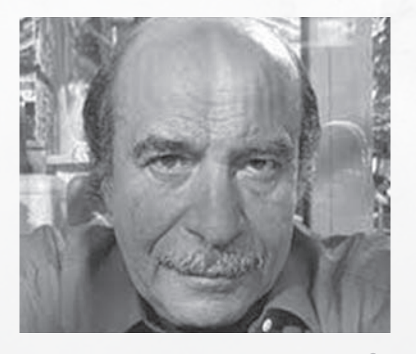
«العمل فى الحقل» حامد ندا، «سمكة» عبد الكريم، «الريف» صلاح طاهر، «كبينة بالإسكندرية» عبد الرحمن النشار، «ماء وصخور» رمسيس يونان، «السد العالى» عبد الهادى الجزار، «ديناميكية العمل» جابر نصار، «نحو أفق جديد» مارجريت نخلة.

وعقب ثورة يناير-أيضًا- فقدنا ٧٣ عملًا لكبار الفنانين، وكذلك لفنانين من أجيال مختلفة، كانت مقتناة لدى المجلس القومى لحقوق الإنسان، والمجلس القومى للمرأة، وكانا يقعان فى مقر الحزب الوطنى الذى احترق فى جمعة الغضب ٢٨ يناير ٢٠١١، وإلى الآن لا توجد معلومة عن أين ذهبت هذه اللوحات.

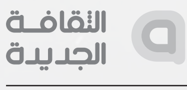
فقد أعار متحف الفن الحديث للمجلس القومى لحقوق الإنسان ٥٣ عملًا فقدوا، ومن ذلك أعمال للفنانين: أمل نصر، حمدى عبد الكريم، صالح رضا، صبرى حجازى، عدلى رزق الله، محمد الطراوى، مدحت نصر، نعيمة الشيشينى، يسرى المملوك، يحيى أبو حمدة، كما فقدنا ٢٠ عملًا تمت إعارتها إلى المجلس القومى للمرأة للفنانين: حسنى البنانى، سيد عبد الرسول، جاذبية سرى، كمال يكنور، سمير فؤاد، صبرى راغب، عصام طه، محمد الطحان، بخيت فرج، صبرى حجازى، عطيات فرج، محمد الطراوى «عملان»، مدحت نصر، وديع المهدى «أربعة أعمال»، أحمد عبد العظيم جاد، عبد الحميد حمدى.

صلاح طاهر


رمسيس يونان


عبد الرحمن النشار

فقدنا عقب ثورة يناير 73 عملًا لكبار الفنانين من أجيال مختلفة وإلى الآن لا توجد أى معلومات عنها





د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

«ساعات الأسر» ولعبة الكراسى الموسيقية

فور أن تشرع فى قراءة رواية محمود الوردانى «ساعات الأسر» ستتداعى إلى ذهنك أصداء شخصية «رؤوف علوان» الشهيرة فى رواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب»؛ الصحفى الانتهازى الذى يصعد متكئًا على السلطة والتزلف لها، وتنفيذ أوامرها. استدعاء الشخصية/ النمط «المحفوظى» هنا، على سبيل التناص، يتم فى رواية الوردانى عبر تحولات رئيسية، وحيل سردية وبنائية، تبتعد بـ «سالم فراج» بطل «ساعات الأسر» عن محض كونه «معارضة موازية Pastiche» لرؤوف علوان؛ حيث ينتقل «سالم فراج» فى رواية الوردانى إلى المركز، ويصبح هو السارد بـ «أنا» المتكلم، عبر الرواية كلها، وتختفى الشخصيات المحفوظية الأخرى، وأولها «سعيد مهران»!.

لهذا الاختلاف والمحو دلالته، أو لنقل إنه صلب «مغامرة» رواية الوردانى، ومكمن براعتها؛ فلا بد أن الكاتب قد سأل نفسه: كيف سيبقى على قارئه دون بطل ضد؟ بطل ضحية خيانات تعاطفنا معه، وأسفنا لمصيره هو سعيد مهران؟ رواية الوردانى تحيّد هذا التعاطف؛ بل إنها تحول دون أن يتسرب منه شىء إلى القارىء، فنحن أمام بطل فى دائرة علاقات تشبهه، إلى حد كبير: الزوجة، وأبيها، العشيقة، العاملين معه ومعاونيه فى التدليس.. إلخ. حتى قصة الحب التى تدور بين السارد «سالم فراج» و«نجوى» لا تثير تعاطفنا نحن القراء، ربما؛ لأنها تُحكى على لسان سارد قضى حياته فى التحرش، المدعوم بمنصبه المرموق، والعلاقات العابرة المسطحة، أو ربما؛ لأن الوردانى نفسه لا يريد لهذا السارد أن ينعم بالخلاص بالحب!.

منذ العنوان «ساعات الأسر» ونحن أمام «آسر ومأسور»: رئيس تحرير جريدة «بناة الوطن» يتلقى تهديدًا بالقتل من إحدى المنظمات الإرهابية، مما يدفع «لجنة القيادة العامة» إلى تعيين حراسة تصاحبه لحمايته. تتقيد حريته بالطبع، وتتكشف خبايا حياته، أو هكذا يظن؛ فالآسر يعلم عنه كل شىء منذ البداية، وإلا لما صعده عبر توالى الأنظمة، وأمن ولاءه له، لقد ظل يحركه كـ «عروس ماريونيت» عبر تغير أسماء المجلة نفسها من «الاستقلال»، «الحرية»، «بناة الوطن»، وظل هو «المأسور» داخل النسق ذاته، من المداهنة والتملق والزيف وتنفيذ التعليمات، نقرأ: «وهنا على الواحد أن يكون حصيفًا بما يكفى. يهز رأسه ويظهر كامل الإنصات والانتباه. لا يجلس مرتاحًا فاردًا جسمه؛ بل يحنى النصف العلوى قليلًا وهو يتلقى التكليف، ولا يعلق، بل وعليه أيضًا أن يغادر بمجرد إنهاء التكليف» (١٣٧) بل إن بيان تهديد القتل يأتى له كـ «هدية من السماء»، ودافعًا للحصول على «أكبر مكاسب ممكنة»، يدبج من أجلها الأعداد تلو الأعداد، لتضعه فى بؤرة اهتمام السلطة، وهو ما سعى إليه دائمًا، ولم يحد عنه، مستعينًا بدهاء انتهازى، وبأرشيف نادر، «سرقه» من حميه (الصحفى الكبير الداعم له) فور موته.

لا شىء يؤرق «سالم فراج» فعليًا، سوى «الدور التاسع» فى الجريدة، حيث يجلس من «ارتدوا البيجامات»؛ من زال عنهم بريق السلطة، فأبعدوا وهمشوا لصناعة نجم جديد، وهو تمامًا ما يمكن للقارىء أن يستشف قرب حدوثه، بتصعيد مدير تحرير جديد، تلقى هو الآخر تهديدًا بالقتل! نقرأ: «كان ناجى الزهيرى قد تلقى تهديدًا بالقتل من التنظيم ذاته ليلة أمس، بعد أسبوعين من تصعيده، ووضع اسمه مديرًا للتحرير على ترويسة الجورنال اليومى. تساوت الرؤوس» (١٦٣).

إنها لعبة «الكراسى الموسيقية» للنمط نفسه، صعودًا وأفولًا، تقدمها الرواية لا عبر استخدام الراوى ضمير الغائب لوصف الشخصية، بل عبر سرد يُستخدم فيه ضمير المتكلم: «سالم فراج» نفسه، وكأن الوردانى يتركه لنا، عاريًا، أو ينأى بنفسه عن التورط معه فى الحكى. عبر «أنا المتكلم» تتكشف لنا حكاية الصعود، يحكيها السارد دون ندم، دون خجل، وكأنها من طبائع الأمور، ويبدو استخدام هذه التقنية السردية وكأنه الوجه الآخر لاستخدام السلطة نفسها للسارد؛ فالوردانى هنا يحكم قبضته عليه، ويدفعه للاعتراف تلو الاعتراف؛ بل إنه يمارس عليه عنفًا رمزيًا حين يخلط السارد فى اعترافاته ما بين الوقائع والكوابيس، التى تترك آثارها بعد يقظته: ساق معقورة من ذئب هاجمه فى الحلم، أو ألم رقبة مكسورة، يظل يلازمه!

لسنا هنا إزاء أية أحكام أخلاقية، إن السارد متروك فى العراء لنا، نحن القراء، نتأمله، ونلهو به، بسخرية مضمرة، ومريرة، بينما يصعد «نجم» جديد، يشبهه، فى لعبة الكراسى الموسيقية نفسها.

معركة نهاية القرن تتجدد

رؤية الحداثة بين عصفور و حمودة

لم يبالغ الروائى الراحل جمال الغيطانى حين وصف ما دار بين الدكتور جابر عصفور والدكتور عبد العزيز حمودة عقب إصدار الثانى لكتابه «المرايا المحدبة.. من البنيوية إلى التفكيكية» عن سلسلة عالم المعرفة، بأنها «معركة نهاية القرن» بسبب العنف المتبادل بين الاثنين ودخول أطراف كثيرة أخرى على امتداد العالم العربى للإدلاء برؤاهم فى ذلك الصراع، واستدعاء هذه المعركة إنما يتم لسببين؛ الأول تأكيد تمايز «الحداثة» العربية عن الغربية، والثانى - وهو ما يفرض وجوده الآن- هو تراجع مفاهيم الحداثة والتنوير فى العالم الغربى تحت صراع المصالح الدولية كما هو حادث الآن فى الشعارات الدينية المقدسة التى يتم استدعاؤها فى حرب «أوكرانيا» كما تم استدعاؤها فى صراعات كثيرة مشابهة.

ولا أود هنا التهوين من حركة التنوير الأوربية على عادة السلفيين ودعاة الهوية المنغلقة بدعوى الأصالة، فلا شك أن حركة التنوير الغربى التى استمرت ثلاثمائة سنة تعد ميراثًا إنسانيًا مشتركًا ساهم فيه ابن رشد والفارابى وابن سينا والمعتزلة فى العصر الوسيط، تمامًا مثلما ساهم -ويساهم- أعلام التنوير الغربى.

د. محمد السيد إسماعيل

أريد فقط أن أقول إن لأوربا، كما كان يقول زكى نجيب محمود، وجهين متناقضين؛ الوجه الحضارى التنويرى الحداثى، والوجه الاستعمارى الذى يقاومه دعاة التنوير الغربى أنفسهم. من هنا يكون استدعاء معركة عصفور وحمودة استجابة راهنة لما يحدث الآن من صراع دولى.

التابع والمتبوع

يقول ابن خلدون إن لدى المغلوب دائمًا ولعًا بتقليد الغالب، ولعل هذه المقولة هى التى تقف وراء حملة حمودة ضد نقاد الحداثة العربية من بنيويين وتفكيكيين، وتتلخص تهمته الأساسية فى أن نقادنا الحداثيين مجرد صورة للأصل الحداثى الغربى، لأنهم ينقلون خبط عشواء عن هذا أو ذاك دون معرفة بفلسفة هذه المذاهب النقدية، وهو ما ترتب عليه شيوع الغموض، مستشهدًا باعتراف نجيب محفوظ بأن دراسات مجلة «فصول» التى دشنت البنيوية غامضة لم يفهم منها شيئًا.

وعليه؛ فإن البنيوية الأدبية فى تبنيها للنموذج اللغوى فشلت فى تحقيق الدلالة أو المعنى من ناحية، ثم إنها لم تحقق علمية النقد الذى كان مطمحها الأول من ناحية ثانية، فالمفارقة التى واجهت جميع من حاولوا تحقيق علمية النقد تمثلت فى صعوبة تطبيق منهج علمى على مادة -هى مادة الأدب- ليست علمية أى لا يمكن إخضاعها للقياس العلمى، فالبنيوية فيما يرى حمودة تتمسح بالعلمية من معادلات ولوغارتمات ورسوم توضيحية لا توضح شيئًا. هذا هو جوهر النقد الذى وجهه حمودة إلى من يسميهم «نقاد الحداثة».

قتل القديم فهمًا

يؤكد أمين الخولى على أننا لن نصل إلى الجديد إلا بعد «قتل القديم فهمًا»، وهى المقولة التى تمثلها جابر عصفور، وعمل بها، فبدأ بإيعاز من أساتذته شكرى عياد والأهوانى وسهير القلماوى بإتقان علوم التراث وعلوم العوالم المتقدمة فى الغرب الأوروأمريكى، وهكذا تسقط دعوى جهل نقاد الحداثة بالتراث ولا يختلف عصفور كثيرًا عن حمودة، حين يرى أن من مثالب البنيوية انغلاقها على النص منعزلًا عن العالم والتاريخ، لكنه لم يتخذ من ذلك ذريعة لرفض البنيوية أو السخرية منها، مثل حمودة، بل الاستفادة من إجراءاتها بوصفها قراءة فاحصة لجماليات النص الأدبى.

كما يرى أن الفارق الحاد بين البنيوية والتفكيكية الذى وضعه حمودة غير صحيح، لأنه فى النهاية فارق كمى وليس نوعيًا، وقد مرت الحداثة العربية بمرحلتين، هما الثلاثينيات المصرية من خلال جماعة «الخبز والحرية» على يد جورج حنين وأنور كامل وكامل التلمسانى، ثم الخمسينيات اللبنانية من خلال مجلة «شعر» وجماعتها ممثلة فى يوسف الخال وأنسى الحاج وأدونيس الذى استقل عنهم بعد فترة وأصدر مجلة «مواقف»، وقد بشروا بالحداثة وقصيدة النثر وقدموا جماليات مختلفة على نحو ما يوضح كمال خير بك فى كتابه «حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر».

ثم تعود الكرة مرة أخرى إلى المشهد المصرى فى أوائل الثمانينيات على يد مؤسسى «فصول»: عز الدين إسماعيل وجابر عصفور وصلاح فضل، وكانت أشبه برأس الحربة التى شقت مجرى أساسى فى النقد الحداثى ضم العديد من الأسماء العربية، مثل كمال أبو ديب ومحمد برادة ومحمد بنيس وغيرهم.

وما ينبغى أن نشير إليه هو أن حركة الحداثة فى المشهد المصرى لم تنحصر فى الثلاثينيات ثم الثمانينيات فقط كما أشار عصفور، بل هناك معركة شهيرة فى أوائل الخمسينيات حول ما عرف بمدرسة «الشعر الحر»، وقد شهدت هذه الحداثة تدافع فريقين مع وضد هذا الشعر، وكان العقاد وزكى نجيب محمود على رأس الرافضين، بينما وقف طه حسين ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل مع هذه



يرى جابر عصفور أن من مثالب البنيوية انغلاقها على النص منعزلاً عن العالم والتاريخ



فشلت البنيوية الأدبية فى تحقيق الدلالة أو المعنى من ناحية وعلمية النقد من ناحية أخرى





الحركة الشعرية واستبصروا جمالياتها، و«هكذا رفعت رايات الحداثة فى علاقتها بالتحديث بوصفهما حلًا لمشكلات التخلف من ناحية وخروجًا من قيود الاتباع وثقافة التخلف من ناحية موازية، وبقدر ما كان التحديث يشير إلى الجوانب المادية لتجديد المجتمع التقليدى فى علاقاته بماضيه البطريركى، كانت الحداثة تشير إلى الجوانب الفكرية والإبداعية الجديدة والمتمردة على المجتمع التقليدى». (*)

دلالة المرايا المحدبة

يذكرنا عنوان «المرايا المحدبة» بعنوان كتاب جابر عصفور «المرايا المتجاورة» فى نقد طه حسين، ويبقى السؤال: لماذا اختار حمودة هذا العنوان؟ يرجع ذلك إلى أنه يرى نقاد الحداثة نرجسيين كما لو كانوا يقفون أمام مرايا محدبة فقد «وقف أمامها الحداثيون جميعًا ودون استثناء، الأصليون منهم والناقلون، حتى كانت كافية لإقناعهم بأن صورهم فى المرايا المحدبة هى حقائقهم».

لم يفرق عبد العزيز حمودة بين الحداثة بوصفها نزوعًا عامًا إلى التجديد والمغايرة وبين كونها مذهبًا زمنيًا

هذا التعميم الجارف لنقاد الحداثة كلهم الأصليين -ويقصد بهم الغربيين- والناقلين العرب، يجافى الرؤية الموضوعية وهو ما رآه عصفور أحد العيوب الكبيرة فى الكتاب، وإحدى دعاويه التى ارتكب فى سبيلها معصيتين؛ الأولى تبسيط المعلومات بقدر الاستطاعة فى محاولة لفك طلاسم المصطلح النقدى للمشروع البنيوى واستراتيجية التفكيك، والثانية إهالة التراب على جهود العشرات من النقاد والدارسين العرب على امتداد الوطن العربى.

والطريف والنابه حقًا هو ما قدمه الدكتور محمد بدوى حول «المرايا المحدبة» الذى لا يراه بحثًا فى النقد الأدبى، بل يزعم إنه يقص لنا حكاية لها بداية وذروة ونهاية، فيقول إن حمودة بعد عودته من أمريكا عام ١٩٦٥ متبنيًا النقد الجديد انشغل بالتدريس والإدارة حتى عام ١٩٨٠ الذى صدرت فيه «فصول» مبشرة بخطاب نقدى مغاير، لم يستطع حمودة فهمه، شاعرًا بمزيج من الانبهار والعجز، ثم سافر إلى أمريكا وانكب على دراسة البنيوية والتفكيك، ويعود حاملًا يقينًا بأن البنيويين والتفكيكيين لم يقدموا جديدًا.

ويلخص بدوى أن هذه المراحل قد تمت على هذا النحو: (استقرار ويقين -خلل- عودة إلى اليقين)، والحقيقة أن نقد البنيوية ليس محرمًا فالجميع -بمن فيهم البنيويون- يقدرون دراسة «موقف من البنيوية» للدكتور شكرى عياد، لكن مشكلة عبد العزيز حمودة هو ذلك التعميم المشار إليه والتبسيط المخل والسخرية الدائمة.

تعميم الحداثة

هذا العيب الذى وقع فيه حمودة حين ساوى بين كل الحداثيين، نراه أيضًا فى كلامه عن الحداثة، فهو لم يفرق بينها بوصفها نزوعًا عامًا إلى التجديد والمغايرة، وبين كونها مذهبًا زمنيًا، ولهذا -وهو العجيب- يخلو الكتاب من أى مصدر غربى عن الحداثة أو المصادر التى كتبت ضدها، مثل «نقد الحداثة» لألان تورين، و«انحدار الحداثة » لبيتر برغر، و«نهاية الحداثة » لفاتيمو، وكانت هذا المصادر وغيرها كفيلة كما يقول عصفور بأن تعينه على تحقيق غايته.

ولن يختلف الأمر كثيرًا «لو انتقلنا من الأصل الغربى إلى الصورة العربية، إذ لا توجد محاولة محددة واضحة، أو تعريف إجرائى واحد للحداثة العربية». وانتهى من أمر العرب جميعًا بأنهم مقلدون وناقلون دون فهم. غير أن محمود أمين العالم يرى مشروعية غاية حمودة التى تهدف إلى إبداع مشروع يعبر عن حقائق واقعنا القومى والاجتماعى والوجدانى، تعبيرًا ذاتيًا متحررًا من التبعية والمركزية الغربية، ويضرب بذلك مثلًا بما كان يقول به سيد البحراوى، الذى كرس اجتهاداته الفكرية والنقدية للتصدى للنظريات الغربية، لكنه -أى العالم- يختلف مع حمودة فى «مجمل معالجته الموضوعية والمنهجية لهذه التيارات خصوصًا فى تجليها فى الممارسة النقدية العربية ».

إن هذه المعركة التى آثر جابر عصفور -خدمة لمستقبل النقد الأدبى- أن يجمع كل ما قيل فيها تحت عنوان «معركة الحداثة» تعد من المعارك الكبرى. واللافت حقًا أن يهدى عصفور الكتاب إلى روح كل من الغيطانى وحمودة، ويصدره بقول أبى العلاء «لا تظلموا الموتى وإن طال المدى/ إنى أخاف عليكم أن تلتقوا».

* «**معركة الحداثة**» **للدكتور جابر عصفور/ ص٣٧/ الهيئة العامة للكتاب**

تونس: أمينة عبد الله



«جدليان» تتنفس شعرًا

تحتفى مدن العالم من وقت لآخر بالشعر والشعراء، فتقام أمسية شعرية هنا وندوة هناك وهذا أمر طبيعى، ولكن الفارق فى «جدليان» أن تشرع خيمة للشعر من ربع قرن، وما تزال نابضة بالإبداع الذى يتدفق منها عاما بعد عام؛ فما بين الثانى والخامس من يونيو ٢٠٢٢، احتفت مدينة جدليان التونسية -التى تبعد عن العاصمة بـ ٢٠٩ كم- باليوبيل الفضى لمهرجان الشعر الدولى «خيمة على بن غذاهم»، والذى حضره لفيف من شعراء الوطن العربى تكريما واحتفاءا بالمهرجان، وجدليان هى إحدى مدن ولاية القصرين بالجمهورية التونسية، تشبه مدينة السلوم المصرية إلى حد كبير من حيث الطبيعة الجغرافية والاعتماد على زراعة وعصر الزيتون، وهى مدينة أقرب إلى الريف تشتهر بإنتاج التفاح الخريفى ويعد إقامة المهرجان بدوراته المتلاحقة فى هذه المدينة من أعمال التنمية الحقيقية فيها.

أقيمت الدورة الخامسة والعشرين بتركيبة فريدة من الشعراء كما قال رئيس المهرجان الشاعر عبد الكريم الخالقى كلمته فى افتتاح المهرجان: «بميزانية مهمّة جدا، بلغت قبل افتتاح المهرجان بيومين صفر دينار. لن نتراجع عن ارتكاب آثام الشعر وعن انتصارنا للحياة، ولن نذهب إلى السفارات الأجنبية والمنظمات الأجنبية المشبوهة لنتسول دعما ونسقط فى تحديد المضامين على هواها. سنظل نوهم أنفسنا أن ذلك الحانوت هو دار للثقافة؛ بل ونتجرّأ على تسميته مركبا ثقافيا، وسنؤكد أن الفقر بخير فى بلدتنا، وأننا أغنياء بضيوفنا الذين تعاقبوا على ٢٥ دورة من مهرجان الخيمة؛ فغدا سيزهر الشعر وباقى الفنون فى جدليان، وسنواصل احتفاءنا بالمبدع التونسى ونظرائه من أصدقائنا وأشقائنا العرب».

أطلق اسم الشاعر الثائر «على بن غذاهم» على خيمة الشعر لما عرف به هذا الشاعر -المولود عام ١٨١٤ بحلق الوادى وينتمى لعرش أولاد مساهل من قبيلة ماجر البربرية- من مكانة فى التاريخ التونسى؛ حيث إن هناك ثورة شعبية تسمى باسمه.

استضافت «دار الثقافة» فى «جدليان» حفل افتتاح هذه الدورة تحت شعار (الشعر والمواطنة ومهارات الحياة)، وذلك بمراسم استقبال الوفود المشاركة من الدول العربية المشاركة؛ محتفين بالأزياء التونسية التقليدية لمنطقة (القصرين/ جدليان) مصحوبة بمعرض للحرف اليدوية التقليدية كالسجاد اليدوى والفخار وتعريف الحضور بآلة (الشكواه) وهى تشبه لحد كبير المخضة المصرية المستخدمة فى خض اللبن لاستخراج الزبد، وزاد الاستقبال حفاوة المشروبات التقليدية كالشاى الأخضر والأسود وعصير القصب اليدوى والقهوة المغلية.



حضور المهرجان

وفى القاعة المعدة للجلسة الافتتاحية صدح صوت الشاعر «مظفر النواب» بقصيدته الشهيرة «القدس عرس عروبتكم»، وبدأ رئيس المهرجان الشاعر «عبد الكريم الخالقى» كلمته طالبا من الحضور الوقوف دقيقة صمت على أرواح الشهيدة الإعلامية «شيرين أبو عاقلة»، الشاعر «مظفر النواب»، وشهيدى الوسط الثقافى التونسى؛ أبناء جدليان الشاعر والتشكيلى «منذر القاسمى»، والشاعر «نبيل الغابرى» ومن تبجيل الموت إلى الانتصار للحياة، ومن ثم الانتصار للأوطان عزف النشيد الوطنى التونسى ثم الترحيب بالجيل المؤسس للخيمة وتوثيق دوره الوطنى وإعلاء الشعار الثابت فى الدورات جميعا «لا للتطبيع»، وبداية تكريم عدة أسماء من مختلف الانتماءات الإبداعية والأنواع والأجيال، بداية بالشاعر «إحميدة الصولى» من الجيل المؤسس للخيمة، والموسيقار «سميح المحجوبى»، والموسيقار «عبد الرحمن العيادى»، والفنان «ماهر الهرماسى»، والشاعر «مراد العمدونى» وهو من أبرز أسماء جيله كجيل ثان للخيمة وسياسى وعضو برلمان فى مرحلة حرجة من تاريخ تونس.

وتعاقبت كلمات الترحيب من مسئولى الثقافة فى القصرين السيد «محجوب الفرساى»، مؤكدا على أهمية دور المبدع كسلطة غير خاضعة إلا للمبدع ذاته، وتحدث عن تاريخ الخيمة وجدليان، ورحب بضيوف دولة تونس (مصر/ ليبيا/ عمان/ المغرب/ الجزائر) وفى لفتة غير تقليدية أن يقدم مسئول الشاعرة التى يفتتح بها المهرجان فاعلياته الشعرية وهى الشاعرة الليبية «مبروكة القارح»، وبدورها قدمت الشاعرة الشاعر عبد الكريم خالقى ليستقبل السيد محرز الطاهرى والى الولاية مرحبا بمنظمات المجتمع المدنى والإعلاميين والشعراء، وقد أعرب عن بالغ سعادته وفخره بترسيخ اليوبيل الفضى للمهرجان وتثبيت أقدامه كأحد أعرق المهرجانات الشعرية موجها شكره الى الشاعر عبد الكريم الخالقى الذى سعى إلى إقامة المهرجان منذ دورتها الأولى، وشكره على التنوع والاحتفاء بكل الطوائف الإبداعية المختلفة، وبدأ توالى تقديم الشعراء، ومن أبرز المشاركات الشاعرة المغربية «فاطمة شيبانى» والتى أعلنت عن أمسيات مشتركة باسم الخيمة فى باريس، وجاءت قراءتها بالعربية والفرنسية أيضا، والشاعرة المصرية «أمينة عبد الله» التى شكرت إدارة المهرجان، وأكدت على الارتباط بين الشعبين المصرى والتونسى، وصعد الموسيقار سميح المحجوبى إلى المسرح داعيا كل المكرمين وألقى الشاعر مراد العمدونى كلمته نيابة عنهم؛ مؤكدا على أهمية دور المبدع فى النضال الوطنى وإحداث التنمية فى الوطن والتنمية عن طريق المثقف تكون تنمية حقيقية لا تنمية جدران ومبان،







حملت الدورة شعار الشعر والمواطنة ومهارات الحياة



وأثنى على بقاء الخيمة شامخة رغم جميع الظروف، وانتهت الجلسة بالفقرات الموسيقية بمصاحبة المطربة سامية بن يوسف والفنان سميح المحجوبى.

فى اليوم الثانى من فاعليات المهرجان خروج الشعراء إلى مدينة تعد متحفا مفتوحا، وهى مدينة «سبيطلة» وتنطق «سبيتلا» ويرجع تاريخها إلى العصور الرومانية، حتى إنها تشبه مدينة الإسكندرية المصرية فى مسرحها الرومانى النصف دائرى بنفس التصميم، ويضاف إليها طبعا معبد «الكابيتول» الذى يقابل «الكابيتول» فى أثينا اليونانية.

تشارك العديد من الشعراء فى القراءة فى هذا المتخف المفتوح رغما عن ارتفاع درجة الحرارة، واتساع المكان بدون أجهزة صوت حفاظا على القيمة التاريخية للمكان، وشارك مجموعة من الشعراء ممثلين لبلادهم، منهم: أسامة الناجح من ليبيا، عثمان العميرى من عمان، مريم العبروجى من تونس، نسويا فتحية نصرى، نجوى النورى، نور الدين بن يامينة، وأمينة عبدالله وفاطمة شيبانى من مصر، وتنوعت هذه الأمثلة فى أنماط الكتابة وتنوعاتها بين اللغة الرسمية واللهجات المحلية أحيانا مع تحفظ البعض على نموذج الشاعر محمد العلاقى والذى دمج بين الغناء والشعر لنفس النص لتكريس موسيقية الشعر واعتبار أن ما غير الموسيقى ليس شعرا كما قال فى كلمته قبل الشروع فى إلقاء القصيدة التى تميزت بالسطحية لصالح العروض.

واستكمل الشعراء التعرف على المتحف الوطنى فى مدينة سبيطلة، واحتوى المعبد مجموعة من التماثيل الرومانية مثل تمثال الإله باخوس؛ إله الخمر والعديد من اللوح الإرشادية والعملات والآنية الفخارية والعملات المعدنية. وفى مساء اليوم نفسه توجهت إدارة المهرجان بمصاحبة الشعراء إلى منطقة عين الخريبة والتى شاهدت الوفود فيها عروضا لموسيقى تراثية خاصة بالمنطقة وسماع العديد من الأشكال الموسيقية والمشاركة بالقاء بعض القصائد التراثية من البلدان المشاركة.

وفى يوم ٥ يونيو شهدت قاعة الافتتاح نفسها فاعليات الختام التى وجه فيها الشاعر عبد الكريم الخالقى؛ رئيس المهرجان الشكر للإعلاميين، خاصة الإعلام الوطنى؛ لأن هذه الدورة تختلف عن سابقتها؛ حيث إن الإعلاميين أصحاب دار، قدموا باسم المحبة، وتحملوا مشقات الانتقال، وأعلن الخالقى عن موعد الدورة القادمة نهاية إبريل وبداية مايو ٢٠٢٣، وعنوانها الرئيسى «الشعر والهوية»، وبعدها وجه الشكر للقيادات الثقافية والرسمية جميعها، وبدأ فى تقديم الشعراء ممثلين لدولهم واختار كل وفد شاعرا واحدا فقط يعبر عنهم، ثم اختيرت الشاعرة «سونيا ميدورى» لتلقى الكلمة الختامية نيابة عن الشعراء المشاركين، والتى -بعد توجيه التحية والشكر للجميع- ألقت قصيدة كتبت بشكل جماعى مهداة للمهرجان:

وشققنا ليلا فى دروب رجوعنا
دفق القصائد فائض الإبهار
وفرشت قلبى موجة بديارها
كم يصعب التفكير فى الإبحار
وجمعتُ صحبى فى سويعات الصفا
لنواجه الأشعار بالأشعار
آت من الغيم الوفير رذاذه
قال العمانى الأصيل يا جار
وأضاف شيخ العاشقين مقالة
نهر المشاعر بالمحبة جار
وعمان للخضراء مثل شقيقة
يتقاسمان سحائب الأمطار
هل تنكر الإغواء ليت قصيدتى
ضج السؤال بلوعة استعبار
يا «جدليان» الشعر بورك جمعنا
باللوتس الليبى والأقمار
إنى على صحوى أفول ذاهل
لكن قصيدى مربك بدثارى
لو دعوة منها تجىء قبلتها
وأتيت عدوا حاملا أشعارى
أم البتول تجىء وحى قصيدة
صداحة فى رقدة الأسحار
إن الجهاد بأرضكم أن نحتفى
بشراكة فى الشعر والأسرارِ
أن نتلوَ الأفراح حذو نسيمكم
يا خيمةً دقّت على الأقمار
قد جئتها وقصائدى فى خافقِى
وتدًا يحنّ لضحكة النوّار
عبد الكريم وقد تَسمّى خالقى
ما أربكتهُ صعوبةُ المشوارِ
إنا عجزنا عن كتابة شوقنا
تعبت أنامل حرفنا المحتار.

وأعرب الشعراء عن رغبتهم فى طباعة القصيدة وتعليقها على حائط الخيمة؛ ليكون تقليدا متبعا كل عام، وتوالى تكريم الإعلاميين والشعراء ممثلين لوفودهم، وإعلان انتهاء فاعليات الدورة الخامسة والعشرين من مهرجان خيمة على بن غذاهم للشعر العربى بكلمة ودودة ساهرة لرئيس المهرجان السيد عبدالكريم الخالقى، وانتهت الفاعلية بالنشيد الوطنى التونسى وبعده خلفيات موسيقية للشعوب المشاركة أثناء التوديع واللقاء بالاعلاميين وجدير بالذكر أن صوت الشيخ إمام لم ينقطع أبدا فى تونس؛ بل وجهوا له تحية فى ذكرى رحيله التى واكبت اليوم الختامى للمهرجان.

مؤتمر إقليم جنوب الصعيد

عُقدت فعاليات مؤتمر إقليم جنوب الصعيد فى دورته التاسعة فى أسوان فى الفترة من ٣١ مايو حتى ٢ يونيو، تحت عنوان «كورونا والمتغيرات الثقافية.. مظاهر وتحديات»، وقد بدأت بتفقد ضيوف المؤتمر لمعرض إصدارات هيئة قصور الثقافة، ثم شهدت قاعة عروس النيل مراسم الافتتاح عند الواحدة ظهرًا، من تقديم الإعلامى عادل فهمى المذيع بقناة طيبة.

المتغيرات الثقافية فى ضوء كورونا

أحمد الليثى الشرونى

فى البداية تحدث الكاتب الروائى أحمد أبو خنيجر؛ أمين عام المؤتمر، معتذرًا عن تأخر موعد عقد المؤتمر من شهر مارس إلى الآن لظروف قهرية، ثم طلب من الحضور الوقوف دقيقة لقراءة الفاتحة على روح محمد إدريس؛ رئيس إقليم جنوب الصعيد الثقافى الذى رحل عن عالمنا فى شهر يناير الماضى، فهو واحد ممن بذلوا الجهد فى خدمة الثقافة فى أسوان ثم فى إقليم جنوب الصعيد حتى وافته المنية.

وانتقل بحديثه إلى ما فعله وباء كورونا بكوكب الأرض، وما حققته الجائحة من عولمة فى بدايتها، ثم استعرض محاور وفعاليات المؤتمر، وقدم الشكر لأمانة أعضاء المؤتمر الذين بذلوا الجهد فى الإعداد له، ولموظفى إقليم جنوب الصعيد وفرع ثقافة أسوان.

بينما تحدث الشاعر والباحث مسعود شومان، رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية بالهيئة، نيابة عن رئيس الهيئة، ناقلًا تحيات وتقدير هشام عطوة؛ رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة لتعذر حضوره، ثم ألقى شعرًا فى محبة أسوان وأهلها الطيبين وتراثها العريق، وأوصى بالاهتمام بالتراث الشعبى لأسوان.

أما الكاتب والمفكر د. نبيل عبد الفتاح؛ رئيس المؤتمر، فتحدث عن الأزمة العالمية التى أحدثتها جائحة كورونا، مؤكدًا على ضرورة التلاقى ثقافيًا واجتماعيًا مع إقليم السودان وأفريقيا، وأن تصبح مدينة أسوان عاصمة للثقافتين «العربية والأفريقية» فى الأدب والفنون بشتى أنواعها، نظرًا لقربها من القارة الأفريقية، وأعلن عن سعادته بوجوده فى بلده أسوان الجميلة.



الجلسة الافتتاحية للمؤتمر

شهد الافتتاح عددًا من التكريمات؛ كان الأول لاسم الراحل الروائى عبد الفتاح خطاب، ابن مدينة أرمنت بالأقصر الذى رحل عن عالمنا منذ شهور، وتسلمه نيابة عن أهله الشاعر عادل دنقل. والثانى كان لاسم الراحل محمد إدريس رئيس إقليم جنوب الصعيد الثقافى، وتسلمه نجله عبد الرحمن. والثالث للشاعر جمال عدوى ابن محافظة أسوان، لدوره فى إثراء الحركة الشعرية والثقافية.

فى المساء، شارك فى الجلسة الأولى حول «كورونا.. الأزمة والتحدى» كل من: د. محمد عبد الباسط عيد، ود. محمد السيد إسماعيل، وأدارها الشاعر بكرى عبد الحميد. وفيها عرض د. محمد عبد الباسط ورقته البحثية بعنوان «الأوبئة والثقافة وتآكل النموذج الحضارى»، مؤكدًا أن فيروس كورونا يختلف عن غيره من الأوبئة التى عرفتها البشرية؛ حيث إن مكان الإصابة مهما كان بعيدًا؛ بات قريبًا منا ومن غيرنا، وذكر أن أزمة كورونا غير مسبوقة فيما يتصل بالتعليم والمجتمع والاقتصاد وإجراءات الغلق والتباعد الاجتماعى، ويجب علينا أن



شعار المؤتمر

ننتج نموذجًا معرفيًا جديدًا، يكون خلاقًا ومن أولى مهامه تفكيك الثنائيات المتوهمة لتحدى الوباء.

أما د. محمد السيد إسماعيل؛ فجاءت ورقته البحثية بعنوان «الإبداع مقاومًا لوباء كورونا»، وعرض رؤيته عن الشعر القديم والأوبئة، وكيف ساهم الشعر والشعراء فى توثيق الأوبئة، مثل طاعون عمواس فى زمن سيدنا عمر بن الخطاب، كما عرض شعر ورسائل الشاعر ابن الوردى عن الطاعون الذى أصاب الأمة عام ٧٤٩ هجرية، وتحدث عن د. طه حسين بين آفة العمى ووباء الكوليرا، وكذلك رواية «وقائع حارة الزعفرانى» لجمال الغيطانى، والتى صورت الفساد والعجز الجنسى كونهما وباء أصابا المجتمع، وصولًا إلى الشعر فى زمن كورونا وإبداعات الشعراء المعاصرين حولها.

وحول «الأزمة فى السياق العالمى والمحلى» كتب د. عمار على حسن ورقة بحثية، لكن



جانب من الحضور



نبيل عبدالفتاح



أحمد أبوخنيجر

الظروف حالت دون حضوره؛ فتحدث د. نبيل عبد الفتاح، وأدار الجلسة الشاعر والإعلامى أشرف جابر، وقد تناول د. نبيل عدة نقاط حول ما أحدثته جائحة كورونا عالميًا ومحليًا، وأن الأدب على اختلاف ألوانه وبتجليه الكلى يأتى متأخرًا؛ لكنه يكون الأكثر عمقًا، ويلعب دورًا مهمًا فى تعزيز الطاقة الروحية، وهى مسألة مهمة لتقوية المناعة والمقاومة فى وجه الوباء، وأن المثقفين عليهم تحويل المحنة إلى منحة بمواجهة الخطاب النفعى الذى يسيس الوباء لخدمة مسار يهدف إلى توظيف الدين فى تحصيل السلطة أو يستعمله فى ترميم مشروعات متآكلة.

واختتم اليوم الأول بأمسية شعرية أدارها الشاعر حسنى الإتلاتى، وسط حضور متميز وملفت للانتباه.

بدأ اليوم الثانى بالمائدة المستديرة التى أدارها الكاتب والروائى يوسف فاخورى بعنوان «عزلة المبدع» وشارك فيها كل من الأدباء: هيام عبد الهادى صالح، مصطفى جوهر، سيد صدقى، عمرو عاطف. وعرض كل منهم شهادته عن وقت العزلة الإجبارية فى بداية الجائحة، وجاءت متباينة كل حسب ظروفه واحتياجاته فى تلك اللحظة الفارقة، وطلب مدير المائدة توسيع رؤية المبدع لتشمل أبعادًا أخرى اجتماعية وإنسانية واقتصادية وسياسية، وما أحدثته كورونا على هذه المستويات.

وناقشت الجلسة الثانية «الأدب فى زمن كورونا» مع الباحثين أحمد الليثى الشرونى وناصر خليل، وأدارها الكاتب والناقد د. وائل النجمى. حملت الورقة البحثية الأولى عنوان «عدوان الفيروس وأدب العزلة»، وفيها طرح الباحث رؤيته حول الأمور التى تبدلت على مستوى السياسة والاقتصاد والفن والأدب والعلم والتعليم وقت الجائحة، وبدائل وزارة الثقافة لتنفيذ أنشطتها بعد توقف الحياة وعزلة الناس فى بيوتهم وإطلاقها للقناة الإلكترونية على اليوتيوب «خليك بالبيت.. الثقافة بين إيديك» مستقطبة أكثر من ٣٤ مليون متابع على مستوى العالم. وختامًا عرض شكل الأدب بعد أزمة الجائحة التى لم تنتهِ بعد، مؤكدًا أن الكتابة الحقيقية لم تُكتب بعد، فلا بد أن نكتب كتابة توازى حجم الجائحة وتراعى البعد الإنسانى.

بينما تناولت الورقة الثانية «أزمة كوفيد ١٩ وتداعياتها على الصناعات الإبداعية الثقافية وأساليب مواجهتها» للباحث ناصر خليل، والذى أكد على أن قوة الطبيعة وسطوتها تعمل على إعادة الإنسان ترتيب أفكاره وخططه فى مواجهة الأزمة، وأن الصناعات الثقافية تأثرت مثل المسارات الأخرى وتوقفت كل أنشطتها بطريقة مباشرة، ولم يكن أمامنا سوى البدائل الرقمية كأحد الحلول الناجعة لتداول المنتج الثقافى، وأوصى بأهمية تسهيل الخدمات الإلكترونية والمعلوماتية، وخاصة فى مثل هذه الأزمات المفاجئة.

وعبر مركب شراعى فى نهر النيل، انتقل الحضور إلى جزيرة النباتات المعروفة؛ حيث عُقدت أمسية للفنون القولية ألقى فيها شعراء النميم والمربعات أشعارهم وسط الخضرة ونسمات الهواء، أدارها شاعر النميم حسن عبد الرحمن، وشارك فيها الشعراء: أيمن أبو زهران وعبد الناصر أبو بكر وحسن عبد المعطى وجمال حداد وكرم الهوارى وعلى جامع وصلاح سيد.

وفى المساء كان الموعد مع الشعر والقصة؛ حيث أقيمت ثلاث أمسيات بالتوازى؛ أمسية شعرية بقصر ثقافة العقاد، أدارها الشاعر عباس حمزة، والثانية بقصر ثقافة كوم أمبو على مسافة ٤٠ كيلو متر عن مدينة أسوان، وأدارها الشاعر سيد عيسى، وأمسية قصصية بقاعة أخرى بقصر ثقافة العقاد وأدارها القاص ياسر سليمان باشرى، وشارك فى هذه الأمسيات معظم شعراء وكتاب الجنوب.

بدأ اليوم الثالث والأخير بندوة نقدية حول إبداعات أدباء أسوان، شارك فيها د. خالد طايع ومحمد الليثى محمد، وأدارها الشاعر عبد الناصر أبو بكر. تناولت الورقة البحثية الأولى قراءة بعنوان «القصيدة المروَّضة» فى ٣٢ قصيدة شعرية لأدباء أسوان. وحملت الثانية عنوان «العنوَنة فى القصة القصيرة»، وركّز فيها الباحث على الاهتمام بعنوان القصة ودراسته بوصفه واجهة دلالية للنص وامتلاك مفاتيحه، وذكر طرق كيفية اختيار العنوان، مدللًا على ذلك باختيار نصوص لعدد من كتاب القصة الجدد أمثال علا سعيد، صابرين خضر، محمود محمد على، مريم مصلح، يوسف حامد، إيمان سلطان وغيرهم.

وفى الختام، أدار جلسة إعلان التوصيات القاص محمد علاء، بمشاركة أمين عام المؤتمر، ورئيس المؤتمر، ورئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، وجاءت كالتالى: التأكيد على رفض التطبيع مع العدو الصهيونى بأشكاله كافة، دعم الدولة المصرية للتصدى للإرهاب ومحاربته، التأكيد على حرية الفكر والتعبير وإبداء الرأى وحرية البحث العلمى، التأكيد على قيمة التعليم والاهتمام به، زيادة الاهتمام بنشر الوعى الصحى تجنبًا للأوبئة والكوارث المستقبلية، سرعة الانتهاء من عملية الإحلال والتجديد لقصر ثقافة أسوان والمكتبة الثقافية بإدفو، ضرورة اهتمام أجهزة وزارة الثقافة بقصور الثقافة وتطويرها لنشر الوعى العام، ومواجهة كافة أشكال التطرف والعنف والتوترات الاجتماعية، تعظيم أدوار المرأة المصرية الإبداعية فى مدن الصعيد، الدعوة لتحويل مدينة أسوان عاصمة ومنبرًا للثقافتين «العربية والأفريقية» فى مجالات الأدب والفنون التشكيلية والسينما والمسرح والموسيقى، إعداد دورات تدريبية منتظمة فى الإدارة الثقافية، التأكيد على دعم مشروع القراءة للجميع، عقد ورش تدريبية ومحاضرات تثقيفية لجمع وتدوين وتصنيف وأرشفة التراث والمأثور الشعبى لإقليم جنوب الصعيد، توفير إصدارات هيئات وزارة الثقافة كافة بمنافذ بيع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالفروع الثقافية، وزيادة المخصصات المالية لعقد المؤتمرات الأدبية الإقليمية مع مراعاة الأبعاد الجغرافية لكل إقليم عن القاهرة.



سمير الفيل

روائى

لعبة الفن

لا شك أن الفن يعنى بالفعل ونتيجته على أرض الواقع، والفن بوصفه التعبير عن فكرة أو موقف أو توجه من الحياة، عنصر أصيل فى تحديد الطابع الكلى للتجربة الإنسانية؛ فهو يمدنا ببعض وجهات النظر؛ لكننا فى الوقت نفسه لا يجب أن نغفل منطق الشخصية ذاتها والطابع التعبيرى الذى يتخذه الكاتب لسرد نصوصه محملًا بتصورات من مواقف جزئية وحكايات ناجزة تم الاطلاع عليها.

فى كتاب «الفن خبرة» لمؤلفه جون ديوى، وترجمة الدكتور زكريا إبراهيم، طبعة دار النهضة العربية، ١٩٦٣، يقول المؤلف: «لو أننا فصلنا هذين المعنيين أحدهما عن الآخر، لبدا لنا الموضوع منعزلًا عن العملية التى أحدثته، وبالتالى لكان فى ذلك انتزاع له من صميم فردية العيان، فى حين أن الفعل إنما يصدر من مخلوق حى فردى».

ويستطرد قائلًا: «النظريات التى تضع يدها على التعبير، وكأنما هو لا يشير إلا إلى مجرد موضوع، إنما تؤكد دائمًا وإلى أقصى حد أن موضوع الفن هو محض تمثيل لبعض الموضوعات الأخرى القائمة عليه من قبل فى صميم الوجود».

فى مجال عملنا فى القصة القصيرة، يكون من الضرورى أن نستند إلى خبرة الحياة فى الدفع بسياقات جمالية لعناصر الحكى، فى ذات الوقت لا نستند للأحداث التى تراءت لنا بشكل نهائى، ونحن نرصد جوانب الحياة فلا يوجد قانون شامل يجعلنا نتوقع تصرفًا محددًا لشخصية ما إزاء موقف محدد.

هناك خبرة الشخصية ذاتها، تكوينها النفسى، مزاجها الخاص، وطبيعة الضغوط الواقعة عليها، لذلك نستغرب حين نجد أن شخصية معينة تتصرف بعيدًا عن الخلفية التى شكلتها الأحداث. إنها تملك خياراتها ذات الخصوصية والتى لا تُمنح لغيرها، ولديها من الدوافع والمسببات ما يجعلها تتخذ هذا المسلك، وتنبذ غيره.

تلك العملية المعقدة ليست فقط عملية نطلق فيها طاقة الانفعال الشخصى المخزنة، وهو تصور يمكن مناقشته بهدوء وروية.

من الطبيعى أن ثمة عناصر أساسية تخص المكان الذى نشأت فيه الشخصية، وهو يشكل جزءًا من طريقة التعامل مع المواقف الحياتية إضافة إلى كون عنصر الزمن نفسه يمنح الشخصيات مساحة ممتدة لفعل الشىء أو عكسه.

هذا يعنى أن الكاتب لا يقع فى حالة تناقض مع شخصياته، بل هو يقترب من عوالمها بتفهم ووعى وحسن بصيرة، فيمنحها حرية الحركة دون أن تقع فى شبكة المعايير الثابتة لمعايير الفن، فنحن نعرف أنه مرن، متحرك، لا يحبس الشخصيات ولا يسوطها بسطوته.

يعود الكاتب ليتوقف أمام تجربة الفنان التشكيلى فان جوخ، وهو يحرك عدسته ليلتقط المناظر التى ستصبح بعد ذلك أجزاء من لوحاته ذات المنحى التأثيرى. وهذه واحدة من الرسائل التى كان يكتبها إلى أخيه: «إننى أرى من هنا منظر الرون: فهذا هو الجسر الحديدى فى ترنكتاى حيث تلوح السماء والنهر فى اخضرار وتتراءى الأشكال البشرية المتكئة على السور، وكأنما هى كتل سوداء، فى حين يلمع الجسر الحديدى بزرقته الكثيفة، وقد بدت خلفه بقعة من اللون البرتقالى الناصع، وبقعة أخرى من اللون الأخضر النحاسى الرائع». يقدم فان جوخ وصفًا بالكلمات لما رأى فى الضيعة؛ لكنه دون شك حين يحولها إلى لغة الألوان سوف ندهش كثيرًا لأنه سيضيف إليها شيئًا من ذاته المعذبة. هذا المزج أسميه «لعبة الفن».

لعل جملته التى تقول بمنتهى الوضوح والصراحة: «إننى أحاول أن أصل إلى شىء يحمل من أوله إلى آخره طابع القلب الكسير» تؤكد هذا المنحى.

حظى فان جوخ بتقدير نقاد الفن التشكيلى وتعاطف معه آلاف الناس برؤية لوحاته فقط، دن أن ينصتوا إلى صوته المنكسر وهو يعيد تنضيد المشاعر داخله.

الشىء نفسه يحدث فى عوالم القصة، فأنت تتابع قراءة النص، مسترجعًا الأحداث وتقاطع الرغبات والاصطدامات المروعة بين عدة إرادات، ويصلك فى نهاية الأمر شعورًا كاسحًا بالحزن، ويسكنك الشجن دون أن تدرك بشكل نهائى السبب المباشر فى تلك المشاعر الرقيقة التى جعلتك تتخذ هذا الموقف أو غيره، ففى الفن عمومًا منطقة غامضة ندركها بالحدس دون غيره.

الثقافة الجديدة
33



محطة مجهولة فى سيرة عبد الفتاح الجمل

عائشة المراغى

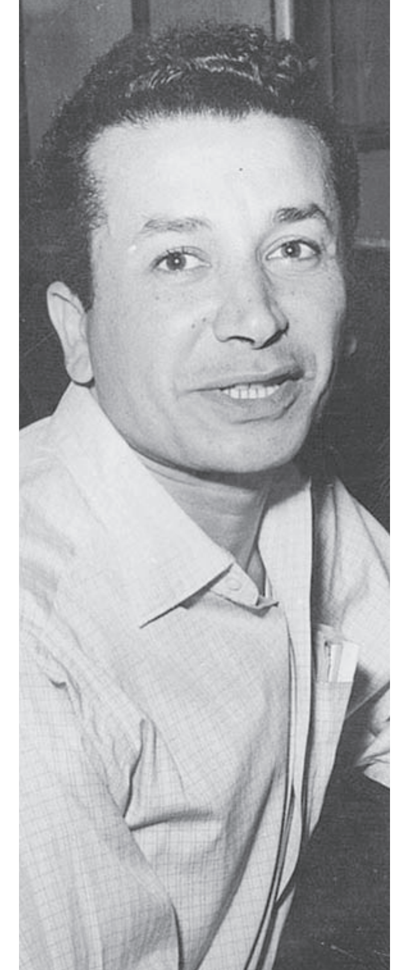
بعد عشرة أيام من الوفاة، وتحديدًا ١ مارس ١٩٩٤، تساءل الناقد بدر الديب فى مقال نعيّه لعبد الفتاح الجمل بجريدة المساء تحت عنوان (تحية وداع وتذكير بالقيمة): «ماذا نعرف بالتفصيل عن حياة عبد الفتاح وعن تعليمه لنفسه وعن أساتذته. أقل القليل. وماذا نعرف عن حياته الشخصية وكيف كان يعامل تفرده ووحدته وعزوبيته. أيضًا أقل القليل. فلننظر إذن فيما تركه لنا وأصبح خارجًا عن حدود سلطته التعريفية وأصبح من مسئولياتنا».

فى ذكرى مولده الـ 99

لأول مرة..
عبد الفتـاح الجمل شاعـرًا





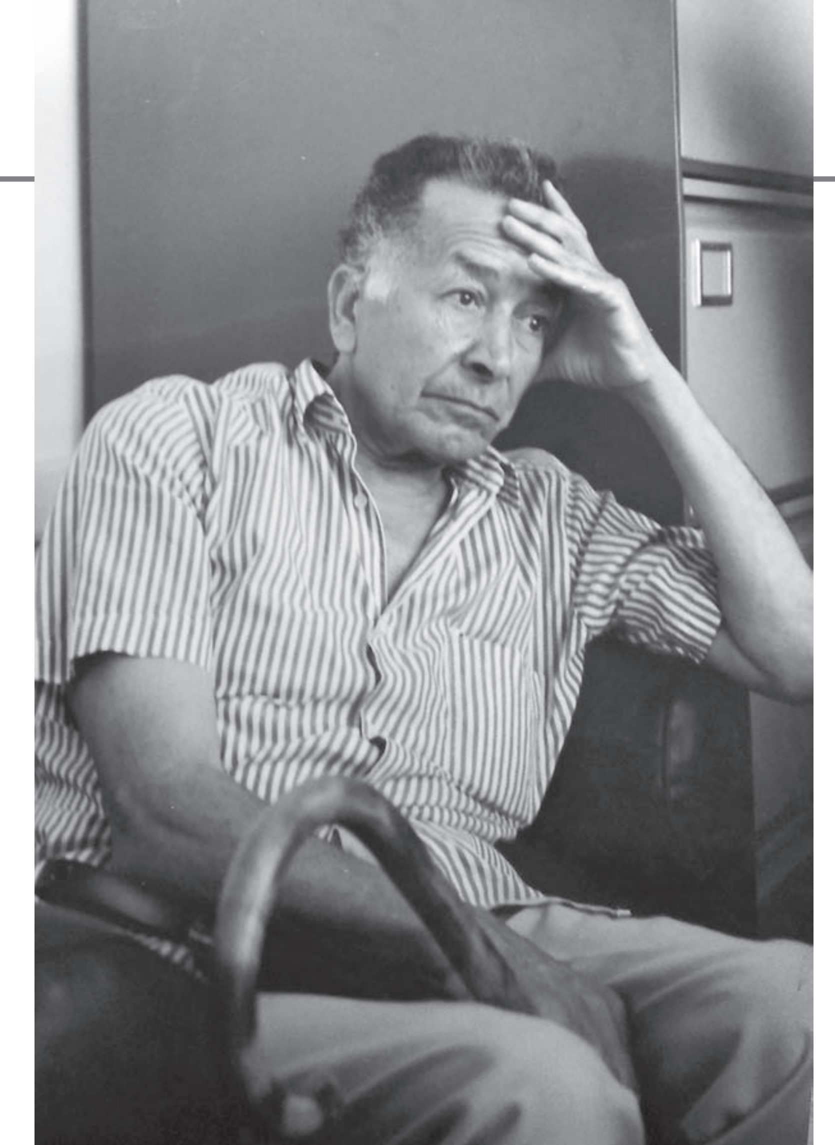


ما عُرف عنه — بالفعل — كان قليلًا جدًا، بالنسبة لحياته الزاخرة منذ مولده بقرية محبٍ فى دمياط قبل ٩٩ عامًا؛ يوم ٢٢ يوليو ١٩٢٣. وسبب ذلك ربما يحمل عدة تأويلات، كانشغاله عن ذاته بالآخرين ممن صار أبًا روحيًا لهم — كما أطلق عليه أبناء جيل الستينيات — أو نتيجة الخجل الذى اكتست به روحه فيما يخص مشاعره والحديث عن نفسه، أو غير ذلك. لكن الأكيد أنه لم يرِد للحال أن يظَل هكذا، وعندما تفاقمت أعراض مرضه الأخير وأحسَّ بدنو الأجل، بدأ فى التواصل مع بعض أصدقائه الموثوقين، ليبعث إليهم بكل الأوراق والأقصوصات التى تحمل خط يده، خوفًا عليها من الضياع وانحسار مسيرته معها، وهو ما كان سيحدث بالفعل لولا وجود ابن أخيه «عوض» الذى أنقذ ما تبقى من ملفات وأوراق لم يمهل القدر صاحبها لإرسالها.

من بين الأصدقاء الذين وثَق الجمل فى أنهم سيحفظون سيرته كانت الأستاذة عايدة على جبر، صديقة السنوات الأخيرة من حياته، ومن اعتاد مهاتفتها بشكل دورى حتى اليوم الأخير قبل رحيله، حين أخبرها عصر الخميس ١٧ فبراير ١٩٩٤ أنها ستقرأ نعيه بالصحف فى الغد، وقد كان.

أخذت على عاتقها خلال سنوات طويلة تقترب من الثلاثين، أن تحافظ — مع زوجها الأستاذ محمد التوارجى — على إرث الجمل الذى استأمنها عليه. فعَلَت ذلك ولم تكن تعلم مصير تلك الأوراق أو متى ستظهر للنور، إلى أن حان وقتها، لتكشف عما داخلها من مفاجآت، نستعرض اليوم واحدة منها.

لكن؛ قبل الحديث عما حوته تلك الأوراق، لنقُل باختصار من هو عبد الفتاح الجمل، حتى نعرف لمَ كانت المفاجأة.



هو فنان ومثقف، بكل ما يمكن تضمينه للكلمتين من معانى ودلالات. قارئ نهم يهوى التصوير الفوتوغرافى ويحمِّض لقطاته بنفسه. يتذوق الفن التشكيلى ويقدِّره، وبحسب شهادات نقاد وفنانين تشكيليين «كانت كتاباته بمثابة لوحات». يستمع إلى الموسيقى من مختلف أنحاء العالم ويمكن أن يسافر خصيصًا من أجل حضور حفل ما. يعشق الطبيعة والنباتات لدرجة جعلته يتخلى فى منزله عن كل ما هو مصنَّع من الأثاث

صوت مختلف له.. يتسم بقدر كبير من الشجن والرومانسية وصفاء الذهن

ويستبدله بمنتجات الجريد والنحاس، كما جعله غرفة واحدة ملحَق بها ساحة كبيرة كالموجودة فى البيوت الريفية، دون سقف لتدخلها الشمس، وألقى على بلاط الأرض خمس صفائح من دهان الزيت بألوان مختلفة فتداخلت وأصبحت بعد جفافها كلوحة سيريالية.

أما مهنيًا فكان «جواهرجى» فى الأدب، يستمتع باستخراج النفيس من الكتابات التى تقع تحت يديه وتقديمها بشكل يلائمها ويُظهِر جمالياتها، إذ كان مخرجًا صحفيًا كذلك، رسم مئات الصفحات الأدبية فى الصحف والملاحق، والكتب أيضًا. لكنه قبل هذه المرحلة عمِل لبضع سنوات – بعد تخرُّجه فى كلية الآداب بجامعة فاروق (الإسكندرية حاليًا) عام ١٩٤٥ – مدرسًا للغة العربية بمدرسة «أبو قير» الابتدائية للبنين، ومنها انتقل إلى كلية الأمريكان بأسيوط، وكانت تلك محطته الأخيرة فى التدريس قبل الولوج إلى عالم الصحافة، واستبدال البدلة بالقميص والبنطلون.

فى أول الأمر رفض عبد الفتاح الجمل أن يترك مهنته كمدرِّس من أجل العمل فى الصحافة، لكن سحرها أصابه بعد فترة قصيرة، فتقدَّم باستقالته وقبِل بالتعيين فى دار التحرير. كانت بدايته فى باب «يوميات الشعب» بجريدة المساء، الذى يتناوب على تحريره عدد من الكُتَّاب، من بينهم: زينب صادق، طاهر أبو زيد، شفيق خالد، فهيم عبد الرازق، وأحمد حمروش، وقد انضم لهم الجمل فى ١٣ نوفمبر ١٩٥٦، أى بعد ٣٨ يومًا من تأسيس الجريدة، ليُنشَر أول مقال له بعنوان «عندما تعوى صفارة الإنذار».

قضى الجمل معظم فترات حياته بين مكتبه بجريدة «المساء» ومقهى «فينيكس» بشارع عماد الدين، وبضع شهور فى مؤسسة «أخبار اليوم» خلال عام ١٩٦٩، بعدما انتدبه محمود أمين العالم ليشرف على الملحق الأدبى والفنى لجريدة الأخبار، لكنه لم يستطع المقاومة وفرض شروطه لمدة طويلة، فقط ١٢ عددًا، ثم رجَع إلى «المساء» يباشر الصفحة الأدبية لعدة سنوات أخرى، مع كتابة مقالاته اليومية والأسبوعية، ونشر إبداعاته. وفى السنوات الأخيرة من سبعينيات القرن الماضى، تقدَّم بطلب «معاشٍ مبكِّر» لأن الأجواء لم تعد محتمَلة، مفضِّلًا التقاعد بكبرياء وفى هدوء.

بعد تقاعده عن العمل بجريدة المساء، التحق بدار الفتى العربى المختصة بأدب الأطفال والفتيان، كرئيس هيئة التحرير فى الفترة من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٥. ومع تأسيس جريدة «أخبار الأدب» نشر عدد من المقالات تحت عنوان «أزعرينة» فى الفترة من ١٨ يوليو ١٩٩٣ وحتى ٣١ أكتوبر ١٩٩٣، وكان «العقل والنقل ونصف الحقيقة الغائب» هو المقال الأخير له فى الصحافة.

***

خلال رحلة عبد الفتاح الجمل، كانت «الكتابة» بمعناها الشامل، هى الرفيق الدائم والأقرب له، لما يقرب من خمسين عامًا. كانت فعلًا تلقائيًا يعيش به، دون أن يشغل باله بالنشر، يكفيه فقط أن يكتب ويحافظ على ما يكتبه. وقد حرصتُ منذ بدأتُ البحث فى سيرته قبل سبع سنوات، على جمع وقراءة كل ما نشره من مقالات وقصص وروايات وترجمات وغيرها من الصنوف الأدبية المختلفة، لكن المفاجأة غير المحسوبة التى حملتها لى أوراقه المخطوطة، أننى وجدتُ داخلها شاعر فى العشرينات من عمره، يسير بجوار البحر ويدوِّن ما يختلج العقل والقلب.

حين طالعتنى مفكرة أشعاره من بين الأوراق تذكرتُ على الفور صوت د. محمد زكريا عنانى – تلميذ الجمل فى مدرسة أبوقير الابتدائية – وهو يخبرنى كيف كان يصادف عبد الفتاح الجمل دائمًا وهو يمشى وحيدًا

عند البحر. تذكرته لأن جميع الأشعار كُتِبت ما بين عامى ١٩٤٩ و١٩٥٢، أى أثناء عمله كمدرِّس بالإسكندرية، وقد حرص الجمل على تدوين التاريخ والمكان فى نهاية كل منها، فجاءت كلها بـ «أبوقير» فيما عدا قصيدة قصيرة فى ديسمبر ١٩٥١، عن حادثة دنشواى، وأخرى غير مكتملة بعدها بعام، كتبهما بـ «أسيوط».

أهدى الجمل قصيدته «فوق هام الجناه» عن دنشواى، إلى زميله «أحمد حسين» دون أى معلومات تشير إلى شخصه، وإن كانت الأجواء السياسية المسيطرة على القصيدة قد ترجح أنه الزعيم الثورى أحمد حسين عضو حزب مصر الفتاة ووزير الشئون الاجتماعية وقتذاك، لكن دعوته بالزميل تثير الشكوك بأنه شخص آخر، كما أن سبب كتابة القصيدة فى هذا التوقيت يبدو مبهمًا، على عكس قصيدة «مولد النور» التى كتبها فى ديسمبر ١٩٤٩، بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوى يوم ١٢ ربيع الأول، الذى حلَّ ذلك العام فى ٣١ ديسمبر، متزامنًا مع احتفالات رأس السنة، وهى مصادفة لم تتكرر مرة أخرى، ولن تتكرر لمئات قادمة من السنين.

أما القصيدة غير المكتملة، فليس منها سوى صفحة أخيرة تضم سبعة سطور وتاريخ كتابتها، يقول فيها:

امض يا صاح بنا... عن طريق الغزاه
وانشر القِلع، ولا تبغى دِراكًا سواه
أنت والزورق والريح... صدى، ما عداه!

امض للقبر.. لننضو زيفنا.. عن ثراه
وافتح الترب، ففى صدره يثوى غفاه
أرجع الترب لأوطانه... إنا جناه!!

الحياة الكذبة الكبرى... علام الحياة؟

وهى القصيدة الوحيدة الموقَّعة بكنيته «عُبْدُ»؛ الاسم الذى اعتاد استخدامه فى كثير من خطاباته مع الأهل والأصدقاء، واعتادوا هم أيضًا على مناداته به، إذ يخبرنى عوض الجمل بأن عمّه حين كان يرسل معه سلامًا لأحد، يطلب منه أن يقول «عُبد الورد بيسلِّم عليك».

ومن السطور المرسومة والترتيب غير الزمنى للأشعار؛ يبدو أن عبد الفتاح الجمل كتبها للمرة الأولى على أوراق متفرقة أو فى إحدى «الكراريس» كما كان معتادًا فى تلك الفترة، ثم نقلها فيما بعد بشكل منظَّم إلى «مفكرة» ذات قطع أقل من المتوسط، بغلاف بنى مقوى، وأوراق صفراء مُسطَّرة تشبه «ورق الزبدة». كتبها بقلم أسود وخط أنيق منمنم، وواصل التعديل عليها أكثر من مرة فى أوقات لاحقة، بأقلام مختلفة، محدثًا تغييرًا على بعض كلماتها وسطورها، بالحذف أو الاستبدال.

***

رغم اعتناء عبد الفتاح الجمل بمفكرة أشعاره وحرصه الواضح عليها، إلا أنه لم ينشر أى من قصائدها أبدًا. فقط ألقى بعض منها ذات مرة بعد إلحاح وضغط كبيرين من أصدقائه؛ كمال الجويلى، محمد كامل القليوبى، محمد البساطى، وزين العابدين فؤاد الذى يتذكر: «كرر أمامنا عدة مرات أنه كان يكتب شعرًا، وفى إحداها ضغطنا عليه لكى يقرأ علينا بعضًا منه. فى البداية تعذر بأنه لا يتذكر، وبعد إلحاح رضخ لمطلبنا لأننا كنا قريبين من منزله آنذاك – ميدان الجامع بمصر الجديدة – فذهب يحضر المفكرة المكتوب فيها الأشعار. أثناء ذلك دخل علينا مجيد طوبيا قبل أن يعود عبد الفتاح الجمل، إذ كان معتادًا أن يجلس فى ذلك المقهى».

يستكمل فؤاد: «حين عاد عبد الفتاح الجمل جلس فى الجانب الآخر من الطاولة حتى لا ينظر أحد إلى كتاباته، وأخذ يقرأ بعض أشعاره بسرعة، كمن يحاول التخلص من شىء من أجل الوعد فقط. انبهرنا حينها بما قرأه علينا، خاصة أنه كتب تلك القصائد فى أربعينيات القرن الماضى. لكنه أخبرنا بألا نفتح الموضوع مرة أخرى».

إلا أن الأمر كان معروفًا فى محيط الأقربين منه، لذا نجد أخته الصغرى «تحية» – من عاش معها فى عمارة أبيهما لما يزيد على عشرين عامًا – ترثيه بقصيدة كتبتها فى مارس عام ١٩٩٨ تحت عنوان «ذكرى عطرة»، وتقول فى أحد شطورها: «كتب وألَّف وقال الشعر كمان».

ورغم أن الجمل لم يكتب الشعر مرة ثانية،



لكن زين العابدين فؤاد يرى أن «الشعر لا يموت داخل الكاتب» وإنما يظهر فى كل كتاباته باختلاف أشكالها، مثل محمد ناجى الذى يمكنك أن تعرف بسهولة أنه شاعر، من حيث لُغته وميله إلى التكثيف، وغير ذلك من خصائص الكتابة الشعرية.

أما مسألة النشر فيبدو جليًا أنها لم تكن هيِّنة بالنسبة لعبد الفتاح الجمل، إذ كانت رواية «الخوف» هى كتابه المنشور الأول، عام ١٩٧٢، أى بعدما صار اسمه معروفًا فى الأوساط الصحفية والثقافية، أو كما يقولون «ذات شنَّة

كان مكتشفًا وداعمًا للآخرين وصارمًا مع ذاته

كتب قصائده فى العشرينات من عمره أثناء عمله كمدرِّس للغة العربية بين «أبو قير» وأسيوط

إحداها عن حادثة دنشواى.. وأخرى عن المولد النبوى حين تزامن لمرة وحيدة مع رأس السنة الميلادية

زين العابدين فؤاد: قرأ علينا بعض منها سريعًا وأخبرنا ألا نفتح الموضوع مرة أخرى.. لكن الشعر لا يموت داخل الكاتب







ورنّة». ومن الأمور المعروفة وأثبتتها الكثير من الدراسات النفسية أن بعض الأشياء يصبح اتخاذ القرارات بشأنها أصعب كلما مرّ عليها الوقت، خاصة المتعلقة بالوعى والإدراك، وهو ما حدث مع الجمل، حتى أن روايته الأولى نفسها لم يكن لينشرها لولا إصرار الشاعر زين العابدين فؤاد على الذهاب بها إلى الرقابة للحصول على الموافقة، بعد أربع سنوات تقريبًا من كتابتها فى ١٩٦٨، وقد كانت حجّة «عُبد» أنها لن تتم الموافقة عليها رقابيًا.

تلك «العصلَجة» تشير إلى أن الجمل، رغم كونه مكتشفًا لنجوم الأدب العربى فى الستينيات وداعمًا كبيرًا لهم منذ كتاباتهم الأولى، لكنه ناقدًا صارمًا مع ذاته المبدِعة. وهذا يذكرنى بتعبير مشابه للدكتور صلاح فضل، حين قال أثناء حوارى معه بجريدة «أخبار الأدب» فى ١٥ يوليه ٢٠١٨: «أى شاب مشتغل بالأدب، أول ما يلفته هو الشعر، فهو جوهر الفن، وأعرق فن عربى، وألصق الأشياء بالروح. كان طموحى أن أكون شاعرًا وجرّبت أن أكتب الشعر لكن حسى النقدى كان أكثر يقظة من أن أطمئن إلى إنتاجى متوسط القيمة، مارست النقد الذاتى وأنا مازلت فتى يافعًا، وأدركت بسرعة أن مستواى الشعرى ليس فائقًا أو عبقريًا».

وبالتالى؛ إقدام الجمل على نشر أشعاره، التى كتبها فى مقتبل شبابه وقبل نشر روايته الأولى بأكثر من عشرين عامًا، يبدو أمرًا شبه مستحيل بالنسبة لتكوينه الإنسانى، فتلك كانت محاولات أولى فى الكتابة، يحاكى فيها شعراء تأثر بهم، إذ يتضح من مسيرته الصحفية وأوراقه المخطوطة أن الشِعر كان يشغل حيزًا كبيرًا من اهتمامه وقراءاته، ينقل الكثير من أبياته التراثية فى مئات القصاصات الورقية، ويستخدمها فى هوامش صفحاته الأدبية عند اللزوم، ومن بين الشعراء — أصحاب تلك الأبيات — على سبيل المثال؛ أبو تمام، الشريف الرضى، أبو نواس، أبو العلاء المعرى، أبو الطيب المتنبى، بشار بن برد، أبو بكر بن عبد الرحمن، القاضى عبد العزيز الجرجانى، امرؤ القيس، جرير، ابن الفارض، الإمام فخر الدين الرازى، ابن عربى، الحلاج، ابن الرومى، الحسين بن الضحاك، وغيرهم.

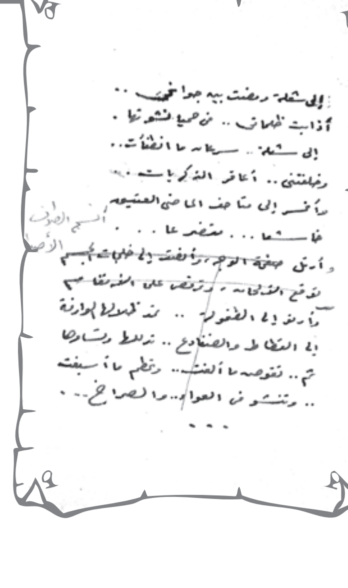
كما أنه وضع فى مقدمة كتابه «آمون وطواحين الصمت» المنشور عام ١٩٧٤؛ بيتين شعريين لابن عروس، هما:

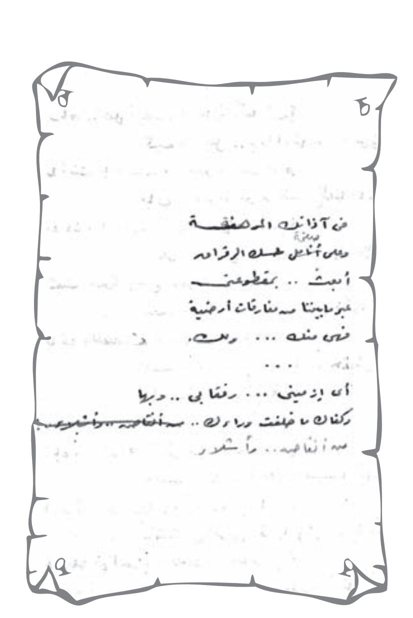
مسكين من يطبخ الفاس
ويريد مرق من حديده
مسكين من يعشق الناس
ويريد من لا يريده

***

فى النهاية؛ يبقى أن نقول إن هذه الكتابات الشعرية، التى تُنشر للمرة الأولى، تحمل صوتًا مختلفًا لعبد الفتاح الجمل، لا يشبه أى من أصواته التالية على مدى أكثر من أربعين عامًا، صوت يتسم بقدر كبير من الشجن والرومانسية وصفاء الذهن، قبل أن تتمكن منه مشقات الحياة وتلقى به فى أوزارها. نحاول الاقتراب منه وسماعه بوضوح، ويقدِّم د. سيد ضيف الله، أستاذ الأدب الحديث بالجامعة الأمريكية، قراءة كاشفة وشارحة له، فى ضوء سياقات متعددة، متوقفًا عند كل معنى ودلالة، بدءًا من الشطرين اللذين افتتح بهما الجمل مفكرته، باللون الأحمر، ويقول فيهما:

وسدوا الخوف القبور
وانشروا ما فى الصدور





موكب الغروب

إلى شعلة ومضت بين جوانحى..
أذابت ظلماتى.. فى حمية نشوتها.
إلى شعلة.. سرعان ما انطفأت..
وخلفتنى.. أعاقر الذكريات..
وأنحسر إلى متاحف الماضى العتيق
خاشعا... متضرعا.. أنسج الطيوف
وأرتل الأصداء.

❖❖❖

فى آذانك المرهفة
وعلى صفحة حسك الرقراق
أبعث.. بمقطوعتى
عبر ما بيننا من مفارقات أرضية
فهى منك... ولك.

❖❖❖

أى إزمينى... رفقا بى.. وبها
وكفاك ما خلفت وراءك..
من أنقاض.. وأشلاء!!!

١

رباه.. هل أهب الترحالَ ركبانى؟
كيف السبيل.. وذا الجثمان سجانى؟
ما أنت يا جسدى المفتون إلا سج-
جانى، هوى فوق نفسى ظالما جانى
ما هذه السحب تخفى بسمة الدنيا
والكون يغشى سوادا حول أحزانى؟
ما لى وللصمت، قد نوديت يا قلبى
قلبِ، ولتلق فى سمعى وتهدينى
رباه صفحا... بدا ذنبى لغفرانى

٢

رباه.. شوك فى طريقى مصلت دامى
حملت وزرا.. أهاج العبء أشجانى



أريد أسلم أوزارى لكثبان
فينتشى الرمل ذكرا إثر نسيانى
يا رملة فى ظلام الصخر هاوية
هل تسمعين هديلى، ذوب تحنانى؟
فتسلمى نفسك الظمأى لبحر صا
خب، حوى سر نفسى، ضم جثمانى؟
رباه عفوا... بدا ذنبى لغفرانى
٣
رباه.. هذا ظلام التيه يدعونى
حلت تباريح قلب، أظلمت حانى
أطفئ ضياك، أيا ليلى، فلحنى يسـ
عى زاحفا، له قد أرهفت آذانى
وامدد إلى يدا، ألقى بأتراحى
تذوب نشوى، وأسعى عِطف نشوان
قف لحظة.. دع صياح الأعمار
واستمع لشكاتى، ناى ألحانى
رباه صفحا... بدا ذنبى لغفرانى
٤
رباه.. أبق ضياء الوجد ذاكية
تعتادنى نشوتى.. تهتز أفنانى
إليك يا همس نجوى، صيحة تتلو
وى فى ضميرى، وتبكى مَر أزمانى
إليك أحيى نواحات لمكلوم
كانت أمانيه.. أوكارا لغربان
إليك يا صفو نبع، ورد محزون
تَفيأ الظل ريا.. خف بهتانى
إليك أزجى تباتيلا، وأهدى أقـ
داسا لنفسى، وطهرا فيه رهبانى
إليك أدنو بأنفاسى، وأرنو ذا
هلا لعينيك، أتلو صفح رضوان
فيستحيل هوانى عزة، وظلا
مى ظل نور، سما من نسج إيمانى
يا أمن نفسى، هذى، هلا ملأت جوا
نحى سلاما، وعينى حلم وسنان؟
رباه صفحا... بدا ذنبى لغفرانى
٥
رباه.. لم تسخ عينى.. جف ينبوعى
لم تبق لى جنة للخلد ترعانى
ها أنت ذى ترحلين اليوم هامسة
فى أذن مبتئس، فى سمع ولهان
«أن الزمان مضى.. والركب يسحق نبـ
تا شفه الوجد، يذكو طوع رحمان»
أذويتِ نشوة حسى، وانطفأ مصبا
حى.. ظلمة.. ما دهانى؟ ارتد كفرانى
أبليت أسمال حظى، شاه إملاقى
لم يبق منى وجود.. وأنا الفانى
رباه صفحا... بدا ذنبى لغفرانى
٦
رباه أترعت كاسى.. تاه إحساسى
جعلت أفراح نفسى نضو أحزانى
يا غضة البرعم الباكى، ويا طفولة منـ
بتى، درجت بأهواء لحدثان
فيك الطفولة لم تعبث بها أحدا
ث ما ثنى، أنت طهرى، ناد أزمانى
إلى يا نفحة تعدو بصحرائى
أذيب عبرك إجدابى وترويني
أنت الغدير، جرى رقصا، فأينع أر
ضا لم تذق طعم رى.. زال حرمانى
أنت البصيص أزاح الترب عن دن
معتق، هات كأسى.. أنت نسيانى
يجرى على شفتيك الهدىُ.. يزجى السفـ
ن، والأعاصير.. تدمى قلب ربان

فى لمس خديك ساعات الرضا تثرى
فى ثغر مرساك تهذى نار بركان
فى جرس أنفاسك التغريد فى إشرا
ق الصبح، والبعث ينضو روح إنسان
فى صفحة الوجه موجات تقص ملا
حم الوجود، وتتلو آى قرآن
أنت السموات تحدو سير أفلاكى
والنور يلتهم الظَّلما ويحوينى
فى ظفرك الوحش يطوى شرعة الغابا
ت، من لسانك يندى رى صديان
عيناك ألهبتا قلبى الغرير، وأض
رمت شفاهك تعذيبى ونكرانى
فى قربك الخير يهفو، والدنا تغفو
فى لثمك الشر ينزى سم ثعبان
أنت البراءة والطهر الوديع حبا
أنت الفحيح تلوى بين أركانى
أنت السلام يسود الأرض قاطبة
أنت الأعاصير تعوى حول قطعان
رباه صفحا... بدا ذنبى لغفرانى

٧

ربى.. أأجرمت؟ هل عربدت فى حانى؟
هل اقترفت ذنوبا؟.. ذاك غفرانى
ماذا جنيت؟ ولا أحظى على الدنيا
إلا بأشباح محروم وحرمانى
ماذا جنيت؟ ولا أمشى بسوء.. لا
أمس ظل نبات.. عشت روحانى
ماذا جنيت؟ ولم أخدش دبيب النمـ
ـل، كنت أرنو كفاحا صامتا عانى
ماذا جنيت؟ ولم تهبط يدى ماء
قنصا لصيد، أنا أرعاه أحيانى
ماذا جنيت؟ ولم أجرح نسيما يد
نو.. كنت أصغى للحن نابع حانى
ماذا جنيت لإنسان؟ ولم أنطق
فحشا، لأعفى قلبى طيف بهتان
تبعث صوتا همى مبعوث إلهامى
تبعث وحيا هوى نبراس أكوانى
أبيت أرعى حياة الليل أبغى صفـ
ـوها عسى أنة تدمى تلاحينى
ألقى بسمعى إلى قلب الليالى منـ
ـصتا، عسى نبضها يعلو ينادينى
رباه عفوا... بدا ذنبى لغفرانى






٨

رباه.. أسلم مقاليدى لأشباحى

تجوب بى صوب آفاق لتيهانى

.. دع زورقى هائما، ينقاد كالأعمى

تسوقه الريح حول الأرض تهوينى

يرى الدنا.. ينثنى فى الليل تحت النجـ

م يملأ الكون أسجاعا لمفتون

لا يعرف السبل للأطماع، لا يدرى

مواقع الزمن العاتى.. كمجنون

دعنى أجوب وحيدا، علنى ألقى

خيالها.. كسراب... والظمآن

دعنى أخاطب موجا، أين مسراها؟

دعنى أسائل بحرا.. كيف أبقانى؟

دعنى أداهم ليلا.. أين مأواها؟

دعنى أفتش يا نجمى بإذعان

❖❖❖

أيا ملائكة الأرواح واروها

أيا شياطين أغووها وأبدونى

❖❖❖

لكن موجى مضى ينعى همومه للصـ

خور، والبحر يخفى كل مدفون

وجسم ليلى طوى أسرار موجود

ونجم سار، تهادى صوب شيطان

❖❖❖

دعنى وحيدا فما جدوى لتسئالى

دعنى وحيدا لأوهامى وأحزانى

❖❖❖

كونى ملاكا سويا، فى يديه النو

رطاهرا، تلتقى أرواحنا.. كونى

كونى صفير سكون الليل منطلقا

كونى سحابا علا بدرا.. ألا كونى

كونى شعاعة شمس الكون توقظ مثـ

قلا، وكونى رذاذا باعثا.. كونى

❖❖❖

دعنى قصيدا.. فما جدوى لتطوافى

دعنى وحيدا.. لأوهامى وأحزانى

رباه.. ما لحياتى قط من سبب

هل ينتهى عمرى؟.. ألعمر أفنانى

أبوقير فى ٣٠ يونيو ١٩٥٠

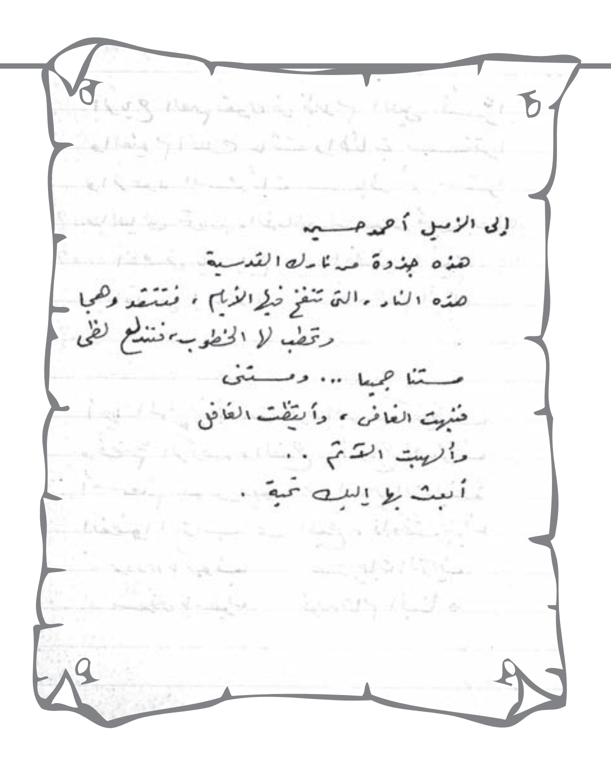
■ من التعديلات التى أحدثها عبد الفتاح الجمل على النص، أن حذف تلك الأبيات بشدّ خط خفيف عليها بالقلم الرصاص، وقد كان موقعها بعد «أنسج الطيوف.. وأرتل الأصداء» فى تمهيد القصيدة:

«وأرتل صفحة الوجه وأنصت إلى خلجات الجسم
توقع الألحان، وترقص على الأنغام
وأرنو إلى الطفولة.. تمد ظلالها الوارفة
إلى القطاط والضفادع.. تدللها وتسامرها
ثم.. تقوض ما ألفت.. وتحطم ما أسبغت
.. وتنشو فى الهواء.. والصراخ...»

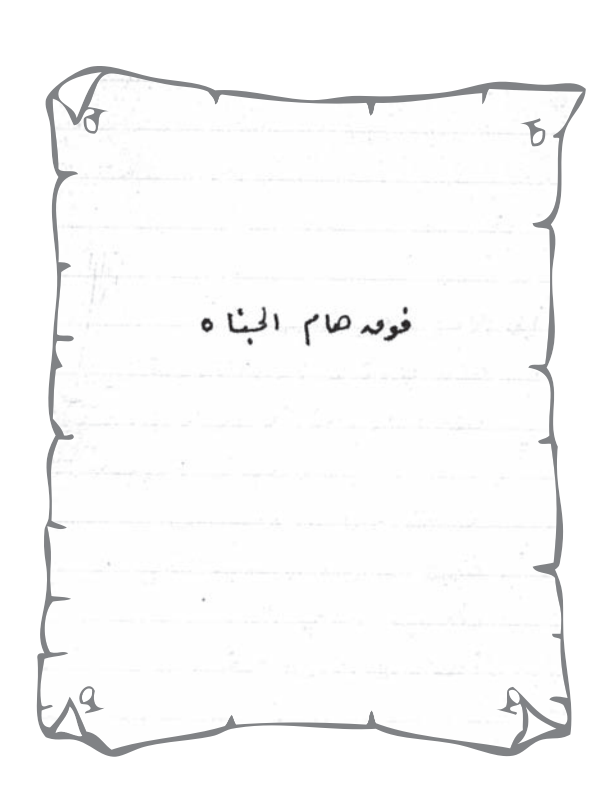
■ كما استبدل كلمة أنامل فى «على أنامل حسك الرقراق» مستخدمًا كلمة «صفحة».

■ وفى المقطع الأول حذف ذلك البيت: «تبعث صوتا همى مبعوث إلهامى.. تبعث وحيا هوى نبراس أكوانى» واستبدل شطرًا من البيت التالى له ليصبح «ولتلق فى سمعى وتهدينى» بدلاً من «ولتصم الدنيا وتخفينى».

■ ثم عاد يضيف البيت المحذوف من المقطع الأول – بالقلم الرصاص – إلى المقطع السابع.



إلى الزميل أحمد حسين
هذه جذوة من نارك القدسية
هذه النار التى تنفخ فيها الأيام، فتتقد وهجا
وتخطب لها الخطوب، فتندلع لظى
مستنا جميعا ... ومستنى
فنبهت الغافى، وأيقظت الغافل
وألهبت الآثم ..
أبعث بها إليك تحية.



فوق هام الجناه

فـــوق هام الجناه

إلى الزميل أحمد حسين
هذه جذوة من نارك القدسية
هذه النار التى تنفخ فيها الأيام، فتتقد وهجا
وتخطب لها الخطوب، فتندلع لظى
مستنا جميعا... ومستنى
فنبهت الغافى، وأيقظت الغافل
وألهبت الآثم..
أبعث بها إليك تحية.

الرياح الصم تعوى فى ظلام الليل قُسرًا
والغيوم الحلك عاثت واطئات مستقرا
والرعود المشرئبات سياط سُمن شرا
والليالى تحصب الأرض سيولا مُجن بحرا
اعصفى يا رياح		اخصفى يا غيوم
اقصفى يا رعود		فوق هام الجناه

أيها المخمور أنصت لرصاص من كفيف
وخضمٍ الركض والقدح وأمواج الصفوف
أسمعتم معولا يهوى مع الدمع الذريف؟
انفضوا الترب عن المدفع، يرغى الحنوف
رددى يا كهوف		حشرجات النزيف
أطبقى يا سقوف		فوق هام الجناه



الرياح الصم تعوى فى ظلام الليل قسرا
والغيوم الحلك عاثت والظلمات مستقرا
والرعود المشرئبات سيلها شرا
والليالى تحصب الأرض سيولا تحيه بحرا
اعصفى يا رياح اخصفى يا غيوم
اقصفى يا رعود فوق هام الجناه

أيها المغرور أنصت لرصاص من كثيف
وخضم الركض والقدح وأمواج الصفوف
أسمعتم معولا يهوى مع الدمع الزيف؟
انفضوا الترب عن المدفع ~~يرغى~~ ذا وقت الحنوف
رددى يا كهوف حشرجات النزيف
~~سددى~~ أطبقى يا سقوف فوق هام الجناه

هل شممت الدود فى النتن، وفى مهوى الذباب؟
هل رأيت الجرذ فى الجحر، وفى مأوى الذئاب؟
هل سمعت البوم فى الليل نذيرا بالخراب؟
أمة تحيا على غدر قراصين العباب؟
انصبوا للعذاب واصعقوا يا شهاب
واصطخب يا عباب فوق هام الجناه

هل شممت الدود فى النتن، وفى مهوى الذباب؟
هل رأيت الجرذ فى الجحر، وفى مأوى الذئاب؟
هل سمعت البوم فى الليل نذيرا بالخراب؟
أمة تحيا على غدر قراصين العباب؟
انصبوا للعذاب واصعقوا يا شهاب
واصطخب يا عباب فوق هام الجناه

ازحفوا يا شباب اسحقوا كالعباب
كفر عبدُ سراب كفر عبدُ يباب

ازحفوا يا شباب ازحفوا (اسحقوا) كالعباب
كفر عبدُ سراب كفر عبدُ يباب

ها هنا كانت حياه فاسألوا هذا الحطام
أين ولى ساكنوه؟ أين تاهوا فى الظلام؟
كيف باتوا فى الفلاه؟ كيف سيقوا للحمام؟
من سوى إفك الجناه؟ من عدا جرم العتاه؟

انجليز بالقنال هم أفاعى دنشواى
عن قريب للزوال انجليز ~~مجرمون~~ مبغضون

ازحفوا يا شباب ازحفوا (اسحقوا) كالعباب
كفر عبدُ سراب كفر عبدُ يباب

أسيوط فى ١٩ ديسمبر ١٩٥١

❖❖❖

ها هنا كانت حياه فاسألوا هذا الحطام
أين ولى ساكنوه؟ أين تاهوا فى الظلام؟
كيف باتوا فى الفلاه؟ كيف سيقوا للحمام؟
من سوى إفك الجناه؟ من عدا جرم العتاه؟

❖❖❖

انجليز بالقنال هم أفاعى دنشواى
عن قريب للزوال انجليز مبغضون

❖❖❖

ازحفوا يا شباب اسحقوا كالعباب
كفر عبدُ سراب كفر عبدُ يباب

أسيوط فى ١٩ ديسمبر ١٩٥١

- **لم يجر تعديلات كثيرة على القصيدة؛ فقط استبدل كلمة «يرغى» بـ «ذا وقت» فى: «انفضوا الترب عن المدفع، يرغى الحنوف».**
- **وبدلا من «سددى يا سيوف فوق هام الجناه» كتب «أطبقى يا سقوف فوق هام الجناه».**
- **ووضع كلمة «اسحقوا» بدلا من «ازحفوا» فى البيت الذى تكرر فى الجزء الأخير من القصيدة: «ازحفوا يا شباب.. اسحقوا كالعباب».**
- **ووصف الإنجليز بـ «مبغضون» بدلًا من «مجرمون» فى: «عن قريب للزوال.. إنجليز مبغضون».**





وجيب

للبحر المصطخب لسان،
وللصخر الصموت آذان؛
ولا تنفك لكلمات الموج،
تنفرط دموع الشطئان.

وعلى صفحة الرمال؟
يلتقى صدف وحطام.
وتقرأ طلائع الماء،
ما تسطر الريح من همسات،
وما تخلف الأقدام من لمزات.

ثم تهذى موجة
فتمحى سطور.. وتحطم هياكل.. وتعفى آثار.

❖❖❖

وللشمس شروق وغروب
وللنجم سطوع وأفول
وعلى متن المياه غدو ورواح
وينفرج المشرق عن مولد
ويلتئم المغرب على مغيب

والريح تدفع كسر الغمام
إلى بطون اليبس الخاوية
وكان وجود.. وكانت حياة

والزورق بين اللجج يترنح
وفى حبائل الأصداء يتعثر
رغم.. صيحة النورس، وشبح الليل
وعرائس الشفق، ولغط المشيعين.

❖❖❖

يا قلبى... كم جبت فى آفاق
ورسوت إلى جلمود
وركبت من جفاء
غير أن وجيبك رد إليك
كما رد الورق البائد إلى كانزه

ألأنك غريب، ينطفئ لك كل منار
ويعيى معك كل رائد
ويعشى شراعك عن كل صراط؟

امض يا قلبى.. امض أيها الزورق
فوق المياه فهى ذلول
وتحت السموات فهى حنون
امض مع أسراب النجوم.. فى رفقة النورس
مع الريح الرخاء.. فى الأفق الرحيب

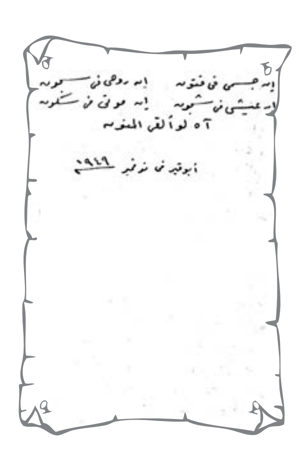
أسلم شراعك لساعد الريح
يسمعك.. نواح الأنواء على منحدر الجلمود
وأنين الأمواه فى أذن الشطئان

امض.. قبل أن تنضب عين
ويجف دمع
وتمضى حياه.

أبوقير فى أغسطس ١٩٥٢

■ فى «وعلى صفحة حبات الرمال» حذف كلمة «حبات».
■ وقبل البيت القائل «ألأنك غريب، ينطفئ لك كل مناد» حذف بيت جاء فيه «أسلم شراعك لساعد الريح».





إن جسمي في فتون إن روحي في سجون
إن عيشي في شجون إن موتي في سكون
آه لو ألقى المنون

أبوقير في نوفمبر ١٩٤٩



«إلى ظلمة تجمعت فى سويداء فؤادى،
وشرعت ترسل ظلام مبعوثيها عبر كيانى.
إلى ظلمتى أبعث هذه النجوى....
على أشباحها تغدو طيوفا، وظلامها يسعى ظلالا...
إليك يا ظلمتى....»

يا فؤادى أيقظ الليل مناجاة الإله
وهمس الطل مليا فوق حبات الفلاه
وذكا العطر حبيا فى نداءات النواه
وأوى الطير نجيا ناشرا نعمى جواه
وأرى الأشباح تدنى لى عناقيد الحياه
يا لقلبى من هواه! هل لعينى أن تراه؟
آتنى كأس الحياه فالمنى أم الشكاه
إن جسمى فى فتون

❖❖❖

يا فؤادى همس البحر إلى سمع العهود
وروى للغيب أصداء أحاسيس الوجود
ومضى فى الشط يشكو للرمال «ذا الخلود»
بات ينعى همه العاتى دهورا للحود
ويثور العمر منقضا على تلك السدود
نحن نسعى جهدنا نبغى خلودا لا نبيد
ضقت بالعمر المديد أنا فى الدنيا شريد
إن روحى فى سجون

❖❖❖

يا فؤادى أوغل الليل ونادانى الظلام
وسرى الغيم سوادا فوق هامات الأنام
ضبح البوم نذيرا، وانتشى دود الحمام
والخفافيش الضوارى فى غيابات المنام
والدياجى ترهف الخوف، وتوهى بالعظام
ونماء الكون يذوى، والفنا خلف السقام
اسقنى خمر السلام وانقشع يا ذا الظلام
إن عيشى فى شجون

❖❖❖

يا فؤادى أقبل الفجر، وهذى صحوات فى الشروق
وتلاشت حلكة الأفق، وولت ومضات للبروق
وانثنت هجدات فى الدجى تسمو إلى رب شفيق
لست أدرى: أصباح للدنا؟ أم فجر نوم عميق؟
يسكر الكون منى، أم بلهب المحموم كيما يفيق؟
ما بدا فى النور إلا شبح هوم فى واد سحيق
اغربى شمس الشروق للدجى إنى أتوق
إن موتى فى سكون

❖❖❖

إن جسمى فى فتون إن روحى فى سجون
إن عيشى فى شجون إن موتى فى سكون
آه لو ألقى المنون

أبوقير فى نوفمبر ١٩٤٩

مولد النور

«إلى قبس ضل طريقه إلى نفسى.. وهو قبسى
قبس من النور الأزلى، الذى فطر الكائنات
إليه... أتلو هذه الأوراد..
... وألهج بهذه التسابيح..
عسى صوتى أن يصل إلى مسامعه
فيهديه... سبيل قلبى...
... ومدارج طفولتى...»

١

يا نبى الله.. هذه لحظة الخلد... طوتنا أجمعين
نذكر الميلاد يوما.. ذاك نبع فاض عن دنيا ودين
ورد الخلق دهورا ماءه الطاهر كيما يرنوون
قد تنادوا بقلوب توجس الشك، وآبوا آمنين
أشرقت شرعتك الغراء مذ ما هبط الوحى الأمين
بث فيك الروح قدسا، فانبثقت الهدى يا نجم السفين
آمن الناس جميعا يوم ناديت: تعالوا مسلمين
يا رسول الله.. هذا يومك المشرق وضاء الجبين
يوم ذكراك، نبى الله، عيد يستوى فى الخالدين
يا نبى الله.. هذه لحظة الخلد، طوتنا أجمعين



٢

يا صحارى العرب، أنت المسرح القدسى يشدو للقلوب
يا غيوما فوق طه، قد أحلت القيظ أشباح الغروب
يا سكونا بالبوادى، ذاك صوت شق طيات الغيوب
ذاك صوت الله فوق الأرض يسرى، قد تسامى كى يذوب
ذاك فرقان تلاه الروح، فانهارت جهالات الشعوب
يا نصالا مشرعات عاكسات صورة الهادى الغضوب
كيف أغمدتن، والنور خبا، والناس باتوا فى لغوب؟
يوم حاد الناس عن سنتك السمحا، علا صوت الذنوب
تبع القوم سرابا.. فتباروا، ثم تاهو فى الدروب
يا نبى الله، هذى لحظة الخلد، وقلبى فى وجيب

٣

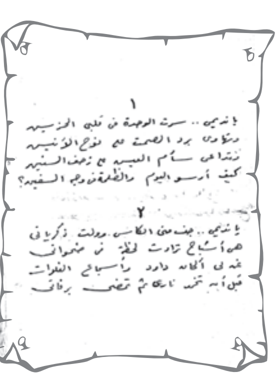
يا رسول الله.. جف اليوم دمعى.. غاض ينبوع السرور
سئمت نفسى حياة، واستكان الصمت فى جو القبور
لا جديد اليوم تحت الشمس، لا شىء سوى نار السعير
هبت الريح خواء، تتلوى فى فضاءات الغرور
هذه الصفحة شاهت من أراجيف تنادى بالقبور
هذه الأوثان تعلو فوقنا، إنا لفى جهل مرير
... نفحات المصطفى.. ويحك ردى هدأة القلب الغرير
... نسمات الجنة العليا.. ألا هبى على صوت البشير
واملئى الأرض سلاما، واسبحى يا نفسى فى الكون الكبير
يا نبى الله.. هذى لحظة الخلد، روتنا بالعبير

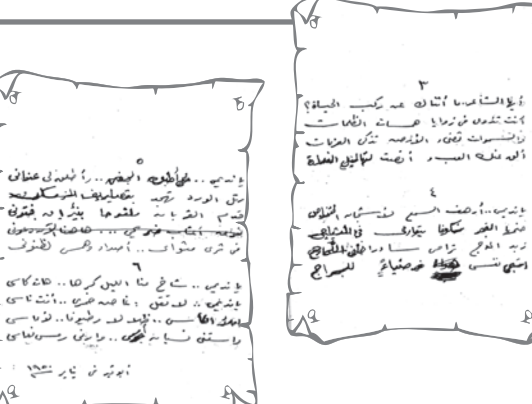
٤

يا صفى الله.. هنا غدنا المأمول، مسدول الحجاب
وضباب الشك يصاعد سحبا من غيابات العباب
ورؤى الأحلام أضغاث توانت عن سموات عذاب
وحميا الكاس تفرى فريها فى عزمات للشباب
ومشيب متداع قابع يصغى إلى همس الحباب
بيد أن الحق يسرى خافتا خلف غلالات النقاب
رب.. قد أرسلت فينا أحمد الهادى.. هلموا يا صحاب
فتسابيح البرايا صاعدات بدعاء مستجاب
وتراتيل السموات تهاوى فوقنا تمحو العذاب
يا نبى الله.. هذى لحظة الخلد.. فعنى يا شراب

أبوقير فى ديسمبر ١٩٤٩







همس الحباب

«مع وحدتى أحتسى كئوس الأوهام والأشباح
وفى أذن نديمى... يهذى حباب الراح
ثم يمضى.... ليخلفنى... والصباح!!»

١

يا نديمى.. سرت الوحدة فى قلبى الحزين
وتهاوى برد الصمت على نوح الأنين
وتداعى سأم العيش على زحف السنين
كيف أرسو اليوم والظلمة فى وجه السفين؟

٢

يا نديمى.. جف منى الكاس وولت ذكرياتى
هى أشباح تراءت لحظة فى ضحواتى
غن لى ألحان داود وأسجاع الفلوات
قبل أن تخمد نارى ثم تمضى برفاتى

٣

أيها الشاعر.. ما أثناك عن ركب الحياة؟
أنت تذوى فى زوايا همسات الظلمات
والسموات تضىء الأرض تذكى العزمات
ألق عنك العبء وأنصت لتهاليل الغداة

٤

يا نديمى.. أرهف السمع لأشجان التناجى
ضمها القبر سكونا يتوارى فى الدياجى
زبد الموج ترامى سادرا خلف اللحاج
اسبحى نفسى ضياءً للسراج

٥

يا نديمى.. أطبق الجفن.. وأطلق لى عنانى
رتل الورد تهجد بتصاريف الزمان
قدم القربان ملفوحا بنيران فتونى
فى ثرى مثواى.. أصداء وهمس لظنونى

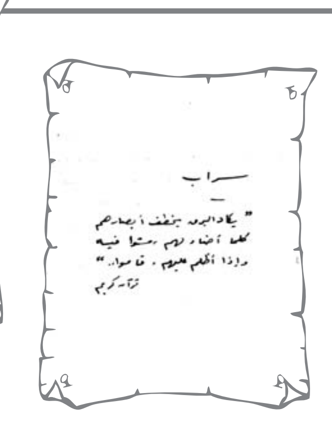
٦

يا نديمى.. شاخ منا الليل كرها.. هات كاسى
يا نديمى.. لا تقل: غاض خمرى.. أنت ناسى
املأ الكاس.. ظلالا وطيوفا.. لأماسى
واسقنى نسيان أمسى.. وارنى رمس نعاسى

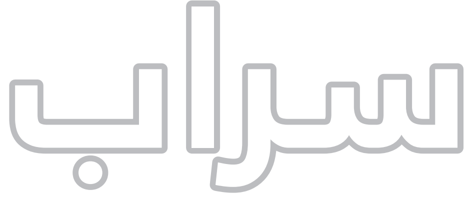
أبوقير فى يناير ١٩٥٠

■ فى الجزء الخامس كتب «فى ثرى مثواى.. أصداء وهمس لظنونى» بدلا من «فوق أعشاب ضريحى.. هاهنا الآن دعونى».
■ واستبدل «أمسى» بـ «يومى» فى البيت الأخير.




سراب

"يكاد البرق يخطف أبصارهم
كلما أضاء لهم مشوا فيه
وإذا أظلم عليهم، قاموا"
قرآن كريم



«يكاد البرق يخطف أبصارهم
كلما أضاء لهم، مشوا فيه
وإذا أظلم عليهم، قاموا..»

قرآن كريم

١

يا ليالى هزنا الشوق، ونادتنا سموات الأمانى
هبط الوحى علينا، فانثنينا نملأ الأرض أغانى
ونجوب الأفق نتلو فى أساطير وآجال الثوانى
فى البوادى الساجيات.. الصمت يسجو ملء أسماع الزمان
فى البحور الهادرات.. الصوت يفنى زبدا فوق الجمان
فى الليالى الحالكات.. النجم يذكو مشعلا روح الفلان

❖❖❖

اشد بالناى.. وغنوا يا صحابى
فليالى العمر ولت بالأغانى

٢

يا ليالى هدرت فينا الأمانى.. عرجى سود الظلال
قد نبذنا شاردى الألباب.. نستجدى مماتا لا نبالى
هل لنا من موبقات نجتنيها.. ثم نمضى فى الضلال
ونذيب الهم فى جوف كئوس مترعات بالزلال
ونقضى العمر فى أنفسنا ما بين طيات الخمول
يا ليالى.. جف منا الكاس، وانجابت نداءات الليالى

❖❖❖

يا شتاء الجدب أطلق شهب ظلما
ئك تهمد همس هاتيك الأمانى
اشد بالناى.. وغنوا يا صحابى
فليالى العمر ولت بالأغانى

٣

يا ليالى أفسحى صدرك.. ضمى فتية بيضا عذارى
واملئى أسماعهم أنات ثكلى واختلاجات حيارى
وأحيلى يا ليالى ظلمة الأفق سراجا للسكارى
يا رياح المغرب الهوج، اعصفى ما شيت بردا أو شرارا
لم تعد أنفاسنا تهتز كالشمعة أو تخبو نهارا
هل أذابتنا الليالى.. رملة.. تعبر وديان الصحارى؟

❖❖❖

اشد بالناى.. وغنوا يا صحابى
فليالى العمر ولت بالأغانى

أبوقير فى يناير ١٩٥٠

■ أنهى الأجزاء الثلاثة للقصيدة بهذين البيتين:
يا شتاء الجدب أطلق شهب ظلما
ئك تهمد همس هاتيك الأمانى
اشد بالناى.. وغنوا يا صحابى
فليالى العمر ولت بالأغانى
■ ثم اكتفى بهما معًا فى الجزء الثانى فقط، وحذف البيت الأول فى الجزئين الآخريين.

ذات رومانسية حالمة تحيطها «خيبات أمل»

عبدالفتاح الجمل الذى نعرفه هو ذلك الرجل الذى دخل جريدة المساء فى عام ١٩٥٦ مشرفًا على الصفحة الثقافية ففتح نافذة مهمة أمام كتّاب جيل الستينيات لنشر أعمالهم الأدبية والنقدية أمثال جمال الغيطانى وإبراهيم فتحى ومحمد البساطى وبهاء طاهر وصلاح عيسى وخيرى شلبى... إلخ. وبالتالى يمكن القول إنه أول من مارس دور الناقد الأدبى على جيل الستينيات لأنه بانحيازه لنصوصهم، فى زمن كان النشر فيه تحديًا على كافة المستويات، كان ينحاز لوعيهم الجمالى ورؤاهم للعالم. فهل كان هذا الانحياز النقدى انحيازًا لمشترك بينه وبينهم على مستوى الوعى الجمالى ورؤية العالم أم كان نوعًا من الذكاء الصحفى الذى مكّنه من قراءة المشهد الثقافى والسياسى فى مصر فاستجاب لنداء المستقبل فى ساحة الثقافة والأدب.

د. سيد ضيف الله

ليس بين أيدينا من نصوص روائية أو قصصية لعبد الفتاح الجمل فى تلك الفترة يمكنها أن تكشف لنا عن تلك المشابهة الجمالية بينه وبين كتّاب جيل الستينيات، ذلك أن أول كتاب مطبوع لعبد الفتاح الجمل كان فى عام ١٩٧٢ وهو رواية «الخوف». لكن من المهم الإشارة إلى أن رواية الخوف كانت قد كُتبت قبيل النكسة بحسب إشارة الكاتب فى نهاية الرواية (القاهرة – فبراير ١٩٦٧) أى أن نشر الرواية تأخر لست سنوات تقريبًا. وهذا أمر يدعو للدهشة، لكن هذه الدهشة سوف تزول حين نعرف أن السياق السياسى حال دون النشر وقت كتابتها، بل ودفع الكاتب للترميز الفنى والإسقاط السياسى – متخذًا من القرية عالمًا روائيًا – وهى سمة مشتركة بين كل الأجيال الأدبية التى تلاقت فى تلك اللحظة من تاريخ مصر السياسى والثقافى.

إن مرور سبع سنوات من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ منذ دخول عبد الفتاح الجمل مجال الصحافة بجريدة المساء إلى كتابة «الخوف» كفيلة لأن تجعلنى أزعم أن قراءة عبد الفتاح الجمل لنصوص جيل الستينيات التى كانت تأتى له قد أثرت فى روايته الأولى بشكل من الأشكال. لقد كان عبد الفتاح الجمل فاتحًا لنافذة لكنه فى الآن نفسه كان ميالًا للاندماج فى عالم ما وراء تلك النافذة، كان يدرك أنه ينتمى لزمن ولوعى جمالى مختلف لكنه كان من الحساسية والذكاء لأن يفسح الطريق للمستقبل ولا يقف فى وجهه.

ولا يمكن التثبت من هذا الزعم أو نفيه دون النظر فى كتابات عبد الفتاح الجمل الأدبية فى الفترة السابقة على الالتحاق بمجال الصحافة الثقافية، وهى الفترة من عام ١٩٤٥، وهو عام تخرجه فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، إلى العام ١٩٥٦، وهو عام تركه مجال تدريس اللغة العربية بمدرسة أبى قير الابتدائية ثم مدرسة كلية الأمريكان الابتدائية بأسيوط ودخوله لعالم الصحافة الأدبية.

إن استكشاف الوعى الجمالى لعبد الفتاح الجمل فى الفترة التى تلت تخرجه من آداب الإسكندرية واشتغاله مدرسًا للغة العربية هدف مهم فى ذاته بغض النظر عن مدى تأثره بالأجيال اللاحقة أو سبب انحيازه النقدى لنصوص جيل الستينيات وتمكينهم من النشر فى سياق شديد التعقيد. وبالتالى يجب أن نضع فى اعتبارنا عند

امضِ يا صاح بنا ... عبر طيّ الفلاه
وانشر القلع ، ولا تبغي دياناً سواه
أنت والزورق والريح ... ضحية ماء
امضِ للقبر ... لننضو زيفنا ... عن ثراه
وانتقِ الترب ، ففي صدره تترى فجاه
أرجع الترب لأوطانه ... إنا جناه !!
الحياة الكذبة الكبرى ... عدم الحياه؟
عنبه
أسيوط في ١/١٢/١٩٥٢

كان من الحساسية والذكاء لأن يفسح الطريق للمستقبل ولا يقف فى وجهه

قراءة كتابات عبد الفتاح الجمل الشعرية — والتى قدمتها لى مخطوطة الأستاذة عائشة المراغى — أننا نقرأ لشاب عمره تقريبًا ستة وعشرون عامًا، يعمل مدرسًا للغة العربية فى مدرسة ابتدائية، لكنه فى الوقت نفسه هو الشاب المدرِّس الذى ينصح تلميذه فى الصف الرابع الابتدائى محمد زكريا عنانى بقراءة الأيام لطه حسين ويوميات نائب فى الارياف وقصص شكسبيرية، بل يقدم له هذه الكتب لتحفيزه على الخروج من أسر حبه لكامل الكيلانى. ماذا يمكن أن يكون قد درس عبد الفتاح الجمل فى آداب الإسكندرية ليخرج لنا بهذا الوعى النقدى والجمالى؟ ومنْ درّس له؟

وحتى يتضح السياق التاريخى لكتاباته الشعرية، أشير لتقارب زمنى بين ميلاد عبد الفتاح الجمل وميلاد الشاعرة العراقية نازك الملائكة والذى كان تقريبًا عام ١٩٢٣، ومن ثم هناك تقارب زمنى آخر بينهما وهو عام التخرج، حيث تخرجت نازك الملائكة فى دار المعلمين العالية بالعراق عام ١٩٤٤ وتخرج عبد الفتاح الجمل فى كلية الآداب بجامعة الملك فاروق (الإسكندرية حاليًا) عام ١٩٤٥. وإذا علمنا أن الكثير من النقاد يؤرخ لبدايات الشعر الحر بقصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة المنشورة عام ١٩٤٧، فإننا حين نقرأ قصائد عبد الفتاح الجمل المخطوطة عامى ١٩٤٩ و١٩٥٠ مطالبون بأن نتمثل سياق الجدل حول مشروعية الشعر الحر الذى نادت به نازك الملائكة، بل وأن نتمثل حقيقة أن النموذج الجمالى الذى كان مهيمنًا منذ ميلاد كل من الجمل ونازك الملائكة هو الشعر الرومانسى الذى يعد كتاب «الديوان» لكل من عباس العقاد وإبراهيم المازنى والمنشور عام ١٩٢١ وكتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة والمنشور عام ١٩٢٢ شهادة ميلاد نقدية له. ومن هنا فإن عبد الفتاح الجمل تربى طفلاً ونشأ شابًا فى ظل حضور واضح لمدرسة الشعر الرومانسى برموزها المؤثرة إبراهيم ناجى، عبد الرحمن شكرى، أبو القاسم الشابى، وعلى محمود طه. مع الوضع فى الاعتبار أن الشعر الرومانسى لم يكن خروجًا على تقاليد الشعر العمودى قدر ما كان روحًا بُثت فيه لتجدد صلاحيته الجمالية ليتوافق مع المتغيرات الجمالية التى طرأت على العالم عقب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨).

فى ضوء هذا كله يمكن النظر إلى المخطوطة الشعرية لعبد الفتاح الجمل لنتلمس أثر السياق الثقافى وملامحه الجمالية على كتاباته الشعرية التى لم يعلنها للعالم فى حينها ولم يتخلص منها أيضًا، فقد احتفظ بها كجزء من روحه يريده أن يبقى ويظهر للناس ويبقى بينهم بعد رحيله. من المدهش أن «الخوف» عنوان روايته الأولى المكتوبة عام ١٩٦٧ كان كلمة مفتاحية لمخطوطته الشعرية، إذ صاغها فى شكل بيت شعرى وميّزها باللون الأحمر ناصحًا بالتخلص من ذلك الخوف لنتمكن من التعبير عما فى الصدور.

وسُدوا الخوف القبور وانشروا ما فى الصدور

وبعد هذه الصفحة الافتتاحية المشتملة على هذه النصيحة، نطالع ثمانى قصائد عمودية، منها اثنتان كُتبتا فى أسيوط عامى ١٩٥١ و ١٩٥٢ وست قصائد كُتبت فى أبى قير أعوام ١٩٤٩، ١٩٥٠، ١٩٥٢. وقد وضع الجمل عناوين لست من قصائده الثمانية ولم يضع عناوين لقصيدتين. وهذه القصائد بحسب ترتيبها الزمنى:

ظلمة، أبو قير، نوفمبر١٩٤٩.
مولد النور، أبو قير، ديسمبر ١٩٤٩.
همس الحباب، أبو قير، يناير ١٩٥٠.
موكب الغروب، أبو قير، ٣٠ يونيو ١٩٥٠.
فوق هام الجناه، أسيوط، فى ١٩ ديسمبر ١٩٥١.
سراب، أبو قير يناير، ١٩٥٢.
وجيب، أبو قير، أغسطس ١٩٥٢.
قصيدة مطلعها «امض يا صاح بنا»، ١ ديسمبر ١٩٥٢.

تكشف قصيدته الأولى «ظلمة» من خلال الإهداء ملامح رومانسية واضحة، فثمة نزعة تشاؤمية ووعى بالذات غارقةً فى ظلمة، حيث يقول فى هذا الإهداء:

«إلى ظلمة تجمعت فى سويداء قلبى...
إليك يا ظلمتى»

يبدو أن ثمة وعيًا بالوجود الإنسانى مأزومًا تعبّر عنه الذات الشعرية بنسبة الظلمة إلى الذات وليس للعالم خارجها. إضافة إلى ذلك تبدو القصيدة تجسيدًا لانشغال الرومانسيين بعناصر الطبيعة المختلفة من ليل وبحر وفجر وطير ورمال وغيم وظلام وشمس... إلخ. والأهم من ذلك النظر إلى الذات الشعرية بوصفها ذاتًا منخرطة فى حوار مع الطبيعة، حوار الجزء من الكل أو حوار الأخ مع إخوته. فنحن أمام صورة شعرية فى مفتتح القصيدة حيث ينادى الشاعر فؤاده ليوقظه لأن الليل استيقظ ليناجى الإله ليكون ذلك مفتتحًا لرصد حركة أو حالة بقية عناصر الكون بوصفهم إخوة مشتركين فى حال واحدة وهى المناجاة.

يا فؤادى أيقظ الليل مناجاة الإله
وهمس الطل مليًا فوق حبات الفلاه

ثم فى مقطع آخر:

يا فؤادى همس البحر إلى سمع العهود
وروى للغيب أصداء أحاسيس الوجود

ثم فى مقطع تال:

يا فؤادى أوغل الليل ونادانى فى الظلام
وسرى الغيم سوادًا فوق هامات الأنام

وهكذا حتى نصل لختام القصيدة الذى يحمل الشكوى موضوع المناجاة أو الظلمة التى تجمعت فى سويداء القلب حيث يقول:

إن جسمى فى فتون
إن روحى فى سجون
إن عيشى فى شجون
إن موتى فى سكون
آه لو ألقى المنون

ولا يمر شهر على شاعرنا حتى نجده يتفاعل مع مولد الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، متخذًا من هذه المناسبة فرصة ليعبر عن ذاته التى يراها هى وكل الكائنات مفطورة من النور

الأزلى مؤكدًا على إخوة كونية تربط بين الذات الشاعرة والكائنات وذلك فى إهدائه هذه القصيدة، حيث يقول:

«إلى قبس ضل طريقه إلى نفسى وهو قبسى قبس من النور الأزلى.. الذى فطر الكائنات»

وفى مفتتح القصيدة يبدأ الشاعر مخاطبًا النبى جاعلًا من لحظة ميلاده لحظة خلد شملت الرسول والذات الشاعرة والخلق أجميعن باعتبارها نبعًا تجاوز الدنيا والدين.

يا نبى الله.. هذه لحظة الخلد طوتنا أجمعين
نذكر الميلاد يومًا ذاك نبع فاض عن دنيا ودين
ورد الخلق دهورًا ماءه الطاهر كيما يرنوون
قد تنادوا بقلوب توجس الشك وآبوا آمنين

ومن المهم أن نلحظ فى هذه القصيدة المزج ما بين ملامح الرومانسية وتقاليد المديح النبوى، إذ نجده يقدم صورة لتفاعل عناصر الكون مع هذه المناسبة:

يا صحارى العرب أنت المسرح القدسى يشدو للقلوب
يا غيومًا فوق طه، قد أحلت الغيظ أشباح الغروب

ثم ينتقل للغرض الأساس من القصيدة وهو الشكوى أو المناجاة، وكأنه كان يقدم التحية قبل الجلوس بين يدى الرسول ليشكو إليه حاله، مكررًا ما سبق أن بثه من مأزق وجودى فى القصيدة السابقة.

يا رسول الله.. جف اليوم دمعى.. غاض ينبوع السرور
سئمت نفسى حياة، واستكان الصمت فى جو القبور

وفى الشهر التالى لهذه المناسبة، نجده يستقبل العام الجديد (١٩٥٠) بقصيدة «همس الحباب»، والتى يحاول أن يشرح عنوانها بقوله:

«مع وحدتى أحتسى كئوس الأوهام والشباح
وفى أذن نديمى يهذى حباب الراح
ثم يمضى ويخلفنى والصباح!!»

فالمقصود بعنوان القصيدة هو همس الفقاقيع التى تعلو كأس الخمر، ويوظف الشاعر تقاليد الشعر العربى القديم فى مخاطبة النديم فى القصائد الخمرية، ويمزجها بملامح القصيدة الرومانسية التى تبرز فيها الذات مستلذة بوحدتها ومعاناتها فى الوجود عازفة عن الواقع مندمجة فى عالم لا إنسانى هو الطبيعة وعناصرها، عوضًا عن الناس. لكن فى هذه القصيدة يبدو لأول مرة فقد الأم منبع آلام الذات الشعرية، إذ يتمنى أن يشرب كأس نسيان الأم، راغبًا فى أن يقتل النوم ويهيل عليه التراب ربما حتى لا يقابل فى نومه ما يريد نسيانه!!

يا نديمى شاخ منا الليل كرهًا هات كاسى
يا نديمى لا تقل غاض خمرى أنت ناسى
املأ الكأس ظلالًا وطيوفًا لأماسى
واسقنى نسيان أمسى وأرنى رمس نعاسى

إن رومانسية عبد الفتاح الجمل الشعرية تمتزج بالبُعد الروحانى الأقرب لمحبة المتصوفة. إذ نرصد من خلال ترتيب تواريخ القصائد أن شهر المولد النبوى عندما توافق مع شهر يناير المؤرخة فيه قصيدة مولد الرسول وقصيدة همس الحباب، أنها كانت حالة امتزاج بين حالتين وجدانيتين متصالحتين مع بعضهما البعض ولم تكن نتيجة تجاور بين شخصيتين شعريتين منفصلتين تجاورتا تجاور قصيدتين تنتميان لأفقين شعريين متنافرين: وليس أدل على ذلك من أن الذات الشاعرة كتبت فى الشهر نفسه قصيدة بعنوان «سراب» وقد تلا العنوان آية قرآنية دالة على تلك الحالة الشعورية لذات تسير وراء سراب.

«يكاد البرق يخطف أبصارهم
كلما أضاء لهم، مشوا فيه
وإذا أظلم عليهم، قاموا..»
قرآن كريم

فى هذه القصيدة تجسيدٌ لحالة المزج بين ذات شعرية رومانسية محاطة بخيبات أمل وذات عاشقة ذائبة فى محبة معشوقتها «الحياة». فالذات الشعرية تتلقى الأمانى باعتبارها وحيًا لكن الأيام والليالى تهدر هذه الأمانى حتى تجعل الشاعر الموحى له بالأمانى يستجدى الموت.

يا ليالى هزنا الشوق، ونادتنا سموات الأمانى
هبط الوحى علينا، فانثنينا نملأ الأرض أغانى
...
يا ليالى هدرت فينا الأمانى.. عرجى سود الظلال
قد نبذنا شاردى الألباب.. نستجدى مماتًا لا نبالى

بعد مرور ستة أشهر تُقيم الذات الشاعرة للموت الذى تستجديه موكبًا وتجعل من هذا الموكب عنوانًا لقصيدة أخرى هى «موكب الغروب». وفى هذه القصيدة تتكرر صورة البرق القرآنية الذى يومض وينطفئ سريعًا، لكنه هنا يصبح سرابًا روحيًا. فنحن أمام شعلة تنير الصدر لحظة ثم تنطفئ سريعًا ليسود الظلام الداخلى. بالإضافة إلى ذلك، تبدو الذات الشاعرة فى حالة خضوع واستسلام بل واستمتاع بذلك الخضوع لأنه خضوع المتبتل المتضرع فى محراب، حتى لو كان هذا المحراب محراب الماضى.

إلى شعلة ومضت بين جوانحى..
أذابت ظلماتى.. فى حمية نشوتها.
إلى شعلة.. سرعان ما انطفأت..
وخلفتنى.. أعاقر الذكريات..
وأنحسر إلى متاحف الماضى العتيق
خاشعا... متضرعا...

ويتجلى المزج بين رومانسية الذات وروحانيتها فى ذاك الابتهال الذى تتوجه به الذات الشاعرة لرب العزة الذى وهبها الأمانى وحيًا. فنحن أمام ابتهال وتضرع لكنه كاشف عن وعى الذات الشعرية بأن المأزق لديها مازق وجودى يتجاوز الخسائر اليومية الصغيرة إلى الوعى بمأزق

كان عبد الفتاح الجمل فاتحًا لنافذة وفى الآن نفسه ميالاً للاندماج فى عالم ما وراء تلك النافذة

الروح التواقة حين تُسجن فى جسد. إن تقديم العلاقة بين الروح والجسد فى صورة سجين وسجّان يجعل من الذات الشعرية الرومانسية ذاتًا متصوفة توّاقة للتحرر من أسر الوجود الأرضى.

رباه.. هل أهب الترحال ركبانى؟
كيف السبيل.. وذا الجثمان سجانى؟
ما أنت يا جسدى المفتون إلا سجـ
جانى، هوى فوق نفسى ظالما جانى

ويتوقف عبد الفتاح الجمل عن تدوين كتابته الشعرية فى تلك الأوراق بعد منتصف عام ١٩٥٠ لما يقارب العام والنصف، لكن مع نهايات عام ١٩٥١ نجده يقدم ملمحًا جديدًا على كتابته الشعرية، ألا وهو الاهتمام بقضايا التحرر الوطنى والتشجيع على مقاومة الاحتلال الإنجليزى. ففى قصيدة «فوق هام الجناه» التى يهديها لزميل له اسمه أحمد حسين، نجدنا أمام تجلٍ من تجليات الذات الرومانسية حين تثور وتغضب فتقف على الحدود بين القصيدة الرومانسية والقصيدة الواقعية. ففى هذه القصيدة ثمة استدعاء من الذات الشعرية الرومانسية لعناصر عالمها الأثير المتمثلة فى عناصر الطبيعة لأن تنحاز لغضبها الشعرى والإنسانى على الجانى/ المُحتل.

اعصفى يا رياح اخصفى يا غيوم
اقصفى يا رعود فوق هام الجناه

وفى الوقت نفسه، تبدأ الذات الشعرية الرومانسية لأول مرة فى مخاطبة البشر المنوط بهم صناعة التغيير فى الكون الأرضى حتى لا تهدر الأمانى الموحى بها إليه.

ازحفوا يا شباب اسحقوا كالعباب
كفر عبدُ سراب كفر عبدُ يباب

رومانسيته الشعرية تمتزج بالبُعد الروحانى الأقرب لمحبة المتصوفة

تخاطب الذات الشعرية الشباب ليزحفوا مقاومين الاحتلال بقوة مثل قوة السيل لكن الأهم هنا ملاحظة التكفير الشعرى لمن كان يعبد السراب ثم التكفير الشعرى لمن كان يعبد الخراب.

فهل هذا مؤشر ما لتحول وعى الذات الشعرية من موقع السراب الرومانسى الذى كانت تسكنه الذات الشعرية واعية فى قصائدها السابقة إلى موقع الرؤية الواقعية الثورية ذات الأهداف الوطنية والاجتماعية؟! هل معنى ذلك أن هذا الانتقال تم بعد إدراك الذات الشعرية الرومانسية أن اليأس يرادف الخيانة فتم عمل مرادفة بين العائش فى السراب الرومانسى والمخربين المحتلين؟!

يبدو أن الوقوف على حدود القصيدة الواقعية مع القصيدة الرومانسية لم يثمر ارتحالًا من أرض الرومانسية قدر ما أثمر تصالحًا مع الذات ورضا بقانون الطبيعة وقبوله قانونًا يتطبق أيضًا على الذات الإنسانية باعتبارها مندمجة مع إخواتها من عناصر الطبيعة. فالشمس يعتريها شروق وغروب والنجوم يعتريها سطوع وأفول وكذلك الذات الشعرية وقد أدركت نفسها فى حال من التصالح مع نفسها كى تلحق بما تبقى لها من فرص للنهل من الحياة.

وللشمس شروق وغروب
وللنجم سطوع وأفول
وعلى متن المياه غدو ورواح
وينفرج المشرق عن مولد
ويلتئم المغرب على مغيب
...
امض يا قلبى.. امض أيها الزورق
فوق المياه فهى ذلول
وتحت السموات فهى حنون
...
امض.. قبل أن تنضب عين
ويجف دمع
وتمضى حياه

من المدهش أن تكون هذه الحالة من التصالح مع الذات عبر تذكيرها بقانون الطبيعة «التغير هو القانون الثابت» هى الحالة التى تمثلتها الذات الشعرية فى أغسطس ١٩٥٢ بحسب تاريخ كتابة القصيدة. يبدو أن أثر حركة الضباط الأحرار لم يكن قد ظهر بعد على الذات الشعرية حتى تشدها من هذا الأفق الرومانسى إلى أفق الواقع الاجتماعى، لكن مع نهاية عام ١٩٥٢ بدا هذا الأثر واضحًا، ففى قصيدة غير مكتملة وقصيرة جدًا وبدون عنوان ومطلعها «امض يا صاح بنا...عن طريق الغزاة»، نجد نداء من الذات الشعرية لذاك المخاطب بالصاحى باعتباره ذاتًا قادرة على أن تمضى بالذات الجمعية «نحن»، لكن المثير للاندهاش والتساؤل أن هذه القصيدة تنطوى على ما يشبه اللغز، إذ تبدو نداء يشبه المبايعة للذات القادرة على المضى بالذات الجمعية لكن عند النظر فى المسار الذى يدعوه ليسير فيه نجده مسارًا نحو القبور لخلع الزيف وكشف الثرى الذى يغطيه! وفى الوقت نفسه، تتجلى المفارقة فى أن الذات المُطالبة بالسير بالذات الجمعية مطالبة بإرجاع التراب للأوطان وأن من يطالبونها بفعل ذلك يعترفون بأنهم هم الجناة! إنها قصيدة غير مكتملة حقًا لكن ما وصل إلينا منها يظهر أنها متنافرة المعانى والدلالات اشتملت على مفردات من حقول دلالية يصعب الجمع بينها فى شطور شعرية قليلة (امض يا صاح/ امض للقبر) (أرجع الترب لأوطانه /إنا جناه). والأهم من ذلك هو تلك العبارة الختامية للقصيدة النقوصة والتى تتنافر كليًا مع التعبير الكلاسيكى (امض يا صاح) حيث يختم الشاعر هذه القصيدة بعبارة زاخرة بيأس كامل من الحياة!

الحياة الكذبة الكبرى علام الحياة؟!

صفوة القول، إن كتابات عبد الفتاح الجمل الشعرية ربما تفسر لنا الأساطير التى نسجها حوله كتّاب جيل الستينيات الذين عرفوه عن قرب فأظهروا من سماته السلوكية المتناقضة والمتفردة ما يكشف عن ذات رومانسية حالمة محاطة بخيبات أمل ناتجة عن وعى شقى بأزمة وجودية. إن الوعى الجمالى لدى الشاعر عبد الفتاح الجمل المتصالح مع الطبيعة والمتصارع مع الذات حينًا والمتصالح معها حينًا آخر وجه كاشف عن وعى عبد الفتاح الجمل المحتضن لجيل الستينيات احتضان الطبيعة لذاته الشعرية عوضًا عن عالم أرضى خلّف فى روحه ندوبًا كثيرة جعلته يتساءل مرارًا وبأسى عن جدوى الحياة.



عبيد عباس

شاعر

أنا أكذب.. أبى يكذب

هل تعرف ما هو القلق؟

سألته مباشرة بعد أن انتهى من حديثه عن معاناته الزوجية، وعن شعوره بالندم على الدخول فى تلك المؤسسة التى أفقدته حريته؛ فلم يفهمنى، فاستطردت مجيبًا: القلق أن يكون لك عائلة.

قلت له هذه الجملة وأنا أستدعى فى رأسى صورة بطل فيلم (k-pax) الذى ذُكرت فيه هذه الجملة، ذلك المريض النفسى الذى تعرض لمأساة قتل زوجته وطفلته على يد سفاح، فما كان منه، كرد فعل للصدمة، إلا أن فقد ذاكرته تمامًا؛ بل وأصبح يتوهم أنه كائن فضائى قادم من كوكب آخر اسمه «كى باكس»؛ هذا الكوكب الذى يشبه الأرض فى كل شىء إلا العلاقات الإنسانية، فهو خالٍ من الحب، ومن العائلات، ومن ثم فهو خالٍ من القلق.

لم أدرك أن أمى -رحمها الله- كانت كتلةً مشتعلةً من الخوف والقلق إلا بعد أن أصبحتُ أبًا وحملتُ شعورها، شعور الذى يسير فى حقل ألغام، لم تكن حقيقةً سوى كائن معذب بأبنائه، كائن يموت ويولد عشرات المرات فى اليوم خوفًا من مكر الزمان الغشيم الأعمى، الزمان الذى رمّل وحيدتها فى أول زواجها باغتيال زوجها، فظلت رهينة منزلها، كأبى العلاء، لأكثر من أربعين عامًا لا تخرج حتى خروجها الأخير لقبرها.

وهكذا صرت، وكل أب، أموت وأحيا يوميًا؛ أموت قلقًا من أى حركة مريبة تشير إلى ذلك القناص المتربص بالابتسامة والغفوة والحضن و«اللمّة»، وأحيا بشعور كاذب بالدوام، وأمل زائف أننا لم نصل بعد لحافة الهاوية.

العائلة هى القلق، القلق من الحياة بلا قلق، نعم؛ فهو وإن كان من ناحيةٍ يتعلق بالانفصال والفقد والغياب والاختلال وبطعن العادة فى أوج صفوها، من ناحية أخرى يصبح هو الدافع، هو المُطارِد الذى يجبرنا على العَدْو والاستمرار فى الحياة وفى صناعتها، هو تلك القوة التى تجرّنا للأمام، وتلك الجاذبية التى تشدنا أكثر للأرض، وتلك الجميلة التى تلوّح لنا وتقول: انتظر.

يولد لنا طفل فنشهق من تلك المعجزة التى تنشطر فيها نفوسنا، فتقف أمامنا «نحن» الذين كنا هناك أمس، «نحن» التى تنمو رويدًا رويدًا فينمو داخلنا رويدًا رويدًا ذلك الشعور بالرغبة فى البقاء، والشعور بأن شيئا ما هنا جميل. يولد لنا طفل، فننتبه، ننتبه أننا موجودون، وأننا، وإن كنا راحلين، خالدون.

إننا نحيا ليحيا أطفالنا، وكذلك نموت ليحيوا، نسقط فى البركان مبتسمين حتى لا نُروّعهم، نكذب ونكذب ليصدقوا أن الحياة يمكن أن تعاش.

فى الفيلم الكورى القصير جدًا «أبى يكذب» كتبت الطفلة فى كراسة التعبير: أبى أرق أب فى العالم، هو «الأشيك»، وهو الأذكى، والألطف، هو بطلى، أبى عظيم، لكنه.. يكذب. هو يكذب عندما يقول إنه يملك وظيفة، ويكذب عندما يقول إنه يملك مالاً، ويكذب عندما يقول إنه ليس مُتعبًا، ويكذب عندما يقول إنه ليس جائعًا، ويكذب عندما يقول إننا نملك كل شىء، يكذب بشأن سعادته، يكذب ويكذب.. بسببى.

نحب أطفالنا، ليس لذاتهم، وليس لأنهم كائنات مختلفة، ولكن لأنهم نحن، نحن الذين يُحتمل أن نفارقه، نخشى عليهم من الموت أكثر من نفوسنا، لأننا عندما نموت، أى عندما يكون الموت، كما يقول إبيقور، فلن نكون موجودين، ولكنه، بأخْذ أحبابنا، يرحل مُخلفًا فى أرواحنا بقايا انفجار، وعلى وجوهنا أثر صفعةٍ ملتهبةٍ لا يزول، وفى فمنا طعم لعابه المر الكريه، لماذا؟ لأننا لسنا نحن، ولكننا أطفالنا، أحبابنا، يرحلون، فتصبح المسافة بين هنا وهناك هى لحظة الألم الممتدة.

نفقد طفلًا فنفقد كل شىء، ولن يغنينا طفل عن الآخر، لأننا، كما يقول بيرانديللو فى قصته «عندما نفهم»: إن الخبز هو الذى نقسمه بين الأبناء كسرة كسرة، ولكن الحب أو الألم ليس كذلك، نحب أطفالنا كل واحد منهم بنفس مقدار المجموع.

قلت له: العائلة يا صديقى هى شعورك وامتزاجك بالآخرين، تحررك من إسار ذاتك، اكتشافك لملائكيتك حتى لو كنت شيطانًا، (يقال إن المعتضد ابن عباد، ذلك الطاغية الذى قتل المئات، قد مات حزنًا على وفاة طفلته الصغيرة)، العائلة شعورك الطاغى بالرغبة فى الكمال والقوة، شعورك بالبطولة، فهل تعرف ما هى البطولة؟ أن تظل ساهرًا، وفى الحجرة الأخرى نائمون مطمئنون بسببك.



تحرير تولستوى

«تحرير تولستوى» تأليف إيفان بوتين، ترجمة د. مكارم الغمرى، وقد صدر الكتاب فى مشروع «كلمة» بأبى ظبى. توضح المترجمة أنه رغم وجود العديد من الدراسات والأبحاث التى تناولت سيرة ومسيرة تولستوى، إلى أن أهمية هذا الكتاب، تعود إلى كون مؤلفه هو الشاعر والأديب الروسى الكبير إيفان بوتين (١٨٧٠ – ١٩٥٣)، أول أديب روسى يحصل على جائزة نوبل فى الآداب.

يتناول الكتاب ملامح من سيرة تولستوى الذاتية والأدبية، ويلمس جانبا من رؤاه الفكرية والفلسفية، كما يروى بعض التفاصيل الخاصة بليلة هروبه من منزله وضيعته فى باسنايا بوليانا، وكذلك التفاصيل التى سبقت وفاته.

تشير المترجمة فى مقدمتها إلى أنه «تتكشف من خلال رواية بوتين والآخرين ملامح من شخصية تولستوى: عاداته اليومية، مأكله، ملبسه البسيط، مشيته، تعبيرات وجهه، طريقة حديثة، كذلك نتعرف على بعض هواياته مثل: الصيد، والعمل بالزراعة، والعمل اليدوى، وولعه بالموسيقى، واهتماماته بالتربية، وتعليم أبناء الفلاحين، وغيرها، كما نتعرف – أيضا – على بعض الملامح الشخصية التى تخص أقرانا من أسرته»، وتضيف أن «بناء النص فى تحرير تولستوى، غير تقليدى، فأحيانا يتقاطع صوت بوتين المؤلف مع صوت تولستوى نفسه، كذلك نجد بوتين يتخلى - أحيانا - عن دوره بوصفه السارد الرئيس ويترك المجال لروايات أفراد عائلة تولستوى، والمقربين وبعض المعاصرين، وقد ينشب جدل بين المتحدثين عن تولستوى؛ يحاول بوتين من خلاله الكشف عن أبعاد شخصية تولستوى المركبة، التى قد تبدو - أحيانا - للبعض متناقضة، كذلك يضمن بوتين «تحرير تولستوى» بعض الاقتباسات من روايات تولستوى، والنصوص الدينية الداعمة لأفكار النص».

وعن سبب هذه الترجمة تؤكد الغمرى، أنها اختارت نص «تحرير تولستوى» لتقديمه إلى القارئ العربى من منطلق تقديرها العميق لكتابات إيفان بوتين الذى لم يأخذ حظه فى التقديم لقراء العربية، وربما يكون السبب فى ذلك صعوبة أسلوب بوتين، ونزعته الفلسفية التأملية الغالبة على كتاباته.



يتخلى بوتين أحياناً عن دوره كسارد رئيسى ويترك المجال لروايات أفراد عائلة تولستوى والمقربين



د. مكارم الغمرى

من أجواء الكتاب: «ولدت وقضيت طفولتى المبكرة فى باسنايا بوليانا، بهذه الكلمات كتب «ذكرياتى الأولى» التى لم يستكملها، وكان قد كتبها لصديقه ومريده بيركوف الذى باشر فى إعداد كتابة سيرته الذاتية، قسم حياته آنذاك إلى فترات كل منها سبع سنوات، قال إنه: «طبقا لكل سبع سنوات من حياة الإنسان الجسمانية، وحسب اعتراف بعض المتخصصين فى الفسيولوجيا، من الممكن أن ترصد – أيضا – سبع سنوات فى تطور حياة الإنسان الروحية»، كان عدد هذه الفترات اثنتى عشرة إلا قليلا».

تعد مترجمة الكتاب د. مكارم الغمرى أول مصرية تحصل على الدكتوراه فى الأدب الروسى والمقارن من جامعة موسكو، وهى أستاذ الأدب الروسى والعميد الأسبق لكلية الألسن بجامعة عين شمس، ولها العديد من المؤلفات والكتب المترجمة، وقد حازت على جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب والجائزة التقديرية لجامعة عين شمس.

بار ليالينا.. رواية جديدة لأحمد الفخرانى

صدرت حديثًا عن دار الشروق رواية «بار ليالينا» للكاتب أحمد الفخرانى، والتى تتحدث عن كومبارس يدعى نوح الرحيمى، يلجأ إلى حيلة يتسلل عبرها إلى بار ليالينا الذى يقتصر رواده على نخبة من المثقفين؛ أملا فى أن يفهم، عبر محاكاتهم، السر الذى جعله مجرد رجل أحمق محدود القدرات وحولهم إلى أشخاص فائقى الذكاء، فيتنكر فى شخصية منتج سينمائى ثرى. وعندما تنكشف حقيقته تقرر جماعة بار ليالينا طرده، لكنه يرفض المغادرة؛ فيقررون التسلى بخداعه عبر حيلة تمنعه من الرجوع إلى البار وتحوِّله إلى مزحة يتندرون بها.
بعد عشرين عامًا يقرر نوح العودة للانتقام.





حكايات كاذبة.. مجموعة قصصية لأحمد سمير سعد

صدرت حديثًا عن الهيئة العامة للكتاب المجموعة القصصية «حكايات كاذبة» للكاتب أحمد سمير سعد؛ حيث تؤكد هذه المجموعة على مرونة السرد القصصى، وقدرته على تجاوز عتاب الواقع إلى أفضية عديدة، قد تكون ذاتية، أو ترتد إلى الماضى، فتتناص مع الأساطير والحكايات الشعبية، أو ترنو إلى المستقبل بشغف بحثى، وفى كل الحالات يمكنها الاسقاط على الواقع، عبر الرموز اللغوية، فينفتح النص القصصى، مهما كان مكثفًا وقصيرًا، على دلالات رحبة وواسعة، حتى تقارب الرواية فى بنائها الكلى وعالمها الكبير.

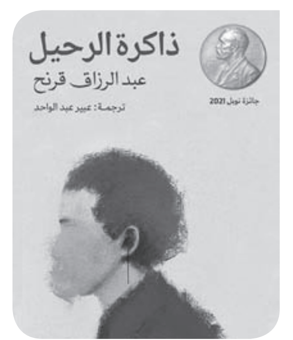


مجدى خاطر يترجم «المعلّب» لكوبو آبى

صدرت حديثًا عن دار العين رواية «المعلَّب» لكوبو آبى، ترجمة مجدى خاطر، وتُعدُّ استعارة قويَّة عن الذات المتشظِّية فى ظل النمو الاقتصادى سريع الوتيرة الَّذى شهدته طوكيو خلال فترة الستينيات.
تبدأ الرواية بأولى الصور الفوتوغرافيَّة الكثيرة المنتشرة بين صفحات الكتاب، لكن هذه المرَّة بصورة «نيجاتيف» تكشف عن رجل فى شارع. إلى جانب الصُّورة قُصاصة من صحيفة تحمل عنوان: «تطهير «أوينو» من المشرَّدين، اعتقال مائة وثمانين خلال حملة أمنية هذا الصباح». نتعرَّف بعدها إلى بطل الرِّواية الَّذى يحاول إنقاذ نفسه من التفسُّخ الرُّوحى؛ فيلجأ للعيش داخل صندوق من الكرتون وعيش حياة ناسك متجوِّل.



«ذاكرة الرحيل» لعبد الرزاق قرنح



صدرت عن دار أثر رواية «ذاكرة الرحيل» للكاتب التنزانى عبد الرزاق قرنح؛ الحائز على جائزة نوبل فى الأدب عام ٢٠٢١، من ترجمة عبير عبد الواحد.
تُصور الرواية المشاهد والأصوات والمناظر الطبيعية الغريبة والمميزة لمدينةٍ ساحليّة فى شرق إفريقيا، كما تُصور الولادة الروحيّة لصبى حساس فى سن الخامسة عشر ينتمى إلى عائلة ينخرها الفقر وتَعيث الرذيلة فيها. وفى غمار هذه المشقّة، بما فيها من عنف ويأس، يزمعُ الشاب اليافع حسّان عمر أمرهُ على الهروب.
تتمحور أعمال قرنح فى الغالب حول المنفى والعنصرية وعواقب الاستعمار والهجرة، ومصائر اللاجئين العالقين فى الهوّة بين الثقافات والقارات.





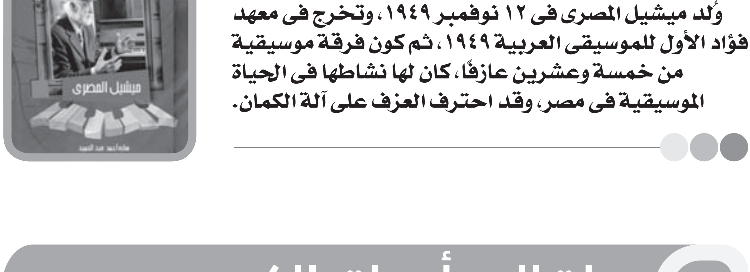



رواية فانتازية حول القراءة

صدرت عن دار الفينيق الأردنية رواية «دودة الكتب» للأديب السعودى عبد العزيز آل زايد، وهى تدور فى أجواء فانتازية من خلال بطلتها التى تقرر المبيت فى المكتبة وتحقيق أمنيتها فى مسامرة مداد الكتّاب والمؤلفين. تبدل الرواية أثوابها بين الحين والآخر، لكن الجذر الأساس فيها هو مسمار القراءة الذى تتولع به البطلة وتصرف له حياتها ووقتها.

عبد العزيز حسن آل زايد من مواليد مدينة الدمام فى عام ١٩٧٩، حاصل على (جائزة الإبداع) فى يوليو ٢٠٢٠ من مؤسسة ناجى نعمان العالميّة فى بيروت فى دورتها الـ ١٨، بروايته «الأمل الأبيض».

رسام النغم ميشيل المصرى



عن هيئة قصور الثقافة وفى سلسلة «عالم الموسيقى» صدر كتاب «ميشيل المصرى.. رسام النغم» لمؤلفته سارة أحمد عبد الحميد.

الكتاب يقدم رحلة ميشيل المصرى، مع التأليف الموسيقى لأشهر الأفلام، مثل: لن تشرق الشمس، الغيرة القاتلة، عنبر الموت، ومن المسلسلات التى قدم لها موسيقاها: أولاد عم آدم، ليالى الحلمية، أبناء ولكن، من الذى لا يحب فاطمة، عائلة الحاج متولى.

وُلد ميشيل المصرى فى ١٢ نوفمبر ١٩٤٩، وتخرج فى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية ١٩٤٩، ثم كون فرقة موسيقية من خمسة وعشرين عازفًا، كان لها نشاطها فى الحياة الموسيقية فى مصر، وقد احترف العزف على آلة الكمان.

رحلة إلى أعماق الكون



عن الهيئة العامة للكتاب صدر كتاب «الكون.. رحلة إلى أعماق الكون من بدايته إلى نهايته» للدكتور صلاح إبراهيم حسب النبى، الذى يحدد هدفه من مؤلفه قائلًا: «ليس هذا الكتاب كتابًا علميًا مدرسيًا، وإن كان يحتوى على كمية ليست بالقليلة من المعلومات والشروحات العلمية، كما أنه ليس كتابًا دينيًا، وإن وجبت الإشارة إلى بعض النصوص الدينية فى بعض الأحيان القليلة، ولكن الغرض الأساسى من الكتاب هو التأمل فيما حولنا، وتوضيح الطريقة المنهجية التى تعتمد على إعمال الفكر والملاحظة».. ينقسم الكتاب إلى خمسة أجزاء هى: الكون المنظور، أدوات دراسة الكون، أعمدة الكون، عالم الجسيمات المتناهية الصغر، الكون.

«أحوال للروح».. المجموعة التاسعة لمحمد عطية محمود

صدرت عن سلسلة «إبداعات عربية» التابعة لدائرة الثقافة بالشارقة، المجموعة القصصية «أحوال للروح» للكاتب والناقد المصرى محمد عطية محمود، وهى تتألف من ٢١ قصة قصيرة متوسطة الطول تعتمد فى أسلوبها على تجليات العلاقة الروحية، من خلال صور ومشاهد تتناوب على وعى الراوى/ السارد، لتعزف تنويعات سردية تتأرجح بين الشفافية والغموض.

يذكر أن هذا الكتاب هو التاسع لمحمد عطية محمود فى مجال القصة القصيرة، بعد مجموعات: على حافة الحلم، وخز الأمانى، فى انتظار القادم، عيون بيضاء، جمر اللحظة، الضوء والانكسار، أجراس صغيرة، من دفتر أحوال الغجرية، فضلًا عن روايتيه «دوامات الغياب» و«بهجة الحضور»، بالإضافة إلى ستة إصدارات نقدية.



تمثل رواية خبز على طاولة الخال ميلاد للروائى الليبى محمد النعاس الفائزة بجائزة البوكر العربية ٢٠٢٢ والصادرة بالشراكة بين دارى «رشم» و«مسكيلياني» تجربة سردية فى غاية الأهمية لعدد من الأسباب، أولها قدر ما فيها من الجرأة والقدرة على مواجهة الراسخ من العادات والتقاليد والبنية الثقافية والمعرفية العربية التقليدية، فهى مما يمكن تصنيفه ضمن خطابات التمرد والمجابهة التى تهدف إلى خلخلة الراسخ أو التصدى بالمواجهة الفكرية والإبداعية الناعمة للبنى المتكلسة أو تعمد إلى زعزعة ثوابت اجتماعية يرى فيها الخطاب أخطاءً وسلبيات اجتماعية خطيرة، أو تمثل إشكاليات من منظور منشئ الخطاب السردى، أو تثير على الأقل لديه كمًّا من الأسئلة الضاغطة أو المقلقة. لذلك فهى رواية من تلك التى لها شخصية أو موقف أو تضيف إلى قيمتها الجمالية قيما أخرى أبرزها تمردها وتحريكها للمياه الراكدة وقدر ما تثير من الأسئلة أو تدفع نحو مزيد من النشاط الفكرى فى المجتمع العربى فى التصورات المثالية للتلقى للأعمال الأدبية، أى إذا كنا نعبأ بالأعمال الأدبية ونأخذ طرحها على محمل الجد أو نرى وراء الفنون أكثر من التسلية والمتعة، فنحن بالأساس أمة يبدو الفكر والفلسفة فيها محاصرين ولا مجال لهما للنفوذ غير التسلسل الناعم عبر مسارب الفن ومساراته ومغلفاته غير المباشرة. وهكذا؛ فإن الحالة الثقافية الصحية هى التى تنقب عن المهم دائما فى أنواع الخطابات كافة، وبخاصة الخطابات الأدبية التى تتسلل بهدوء وتدرج نحو وجدان المتلقين وعقولهم وتغير فيهم.

«خبز على طاولة الخال ميلاد»

بلاغة السرد العربى وجرأته

د. محمد سليم شوشة

تقارب الرواية فكرة فى غاية الأهمية وهى نموذج الرجل العربى الباحث عن ذاته والساعى نحو التحقق ولكن عبر تمثيل مختلف ومغاير يجعل من الرواية أهم فى القيمة؛ ذلك لأن البحث عن الذات والسعى وراء التحقق هذه المرة تمثَّل فى البحث عن مفهوم أو معنى مستقر للرجولة، أو معنى أكثر استقرارا وطمأنينة للرجل أو الذكر، وهو ما يجعل فكرة الرواية تأخذ شكل المفارقة مع البنية الاجتماعية، لأن ميلاد الباحث عن معنى أجلى وأوضح وأكثر طمأنينة لرجولته أو ذكورته إنما يحاول ذلك فى بيئة ذكورية يهيمن عليها الرجال، وعدم الاكتمال أو الشعور بالقلق والنقص فى هذه الصفة فى مجتمع قبلى وثقافة ذكورية جبلية هى المجتمع الليبى يمثل بداية المفارقة أو الاعتراف بالنقص أو ما يمكن أن يشكل لونا من هجاء الذات وهو مكون بذاته له طبيعة أدبية مثيرة أو محفزة، وتصنع من هذا النموذج الفردى قطبا أو طرفا للمفارقة مع البنية الجماعية، ولذلك فإن أول مظاهر الصدام أو الصراع وتجلياته فى الرواية يتشكل من هذه المفارقة بين ميلاد وبين البنية الاجتماعية السائدة.

ولكن هنا قد يثار سؤال: هل الرواية تقارب معنى الرجولة أو مفهوم الرجل أم أنها بالأساس تقارب ما هو أبعد أو أشمل من معنى التحقق بشكل عام، وتخصيص المسألة فى فكرة الرجولة أو هو نوع تحديد للمجال أو للإطار؟ أتصور أن هذا هو الأكثر دقة، أن البحث عن الذات واستكشافها والسعى وراء التحقق هو الأساس فى الرواية، وفكرة الرجولة تمثيل فرعى أو لاحق، فيمكن أن يكون البحث عن التحقق عبر العمل أو العلم أو الحب، لكن الرواية فضلت أن يكون تمثيلها لمعنى التحقق يكون عبر معنى الرجولة، وهو ما ذكرت بأنه يخدمها من الناحية الفنية والجمالية ويجعلها فى موضع المفارقة مع السائد فى البنية الاجتماعية. معنى التحقق والبحث عن الذات هو الفكرة العامة والقيمة الدلالية المركزية فى الرواية والإطار الدلالى الأشمل لها وهو ما يجعلها قابلة للتفسير الرمزى أو المقاربة التأويلية الأبعد؛ حيث تكون الرواية فيها قابلة لطرح معطيات سياسية وتتسع لتشمل نماذج عربية أخرى وليس الحالة الليبية فقط، وهو فى تقديرنا ما يعزز من قيمتها ويدعم من أهميتها، فالرواية وفق هذا المدخل التأويلى يمكن أن تكون تعبيرا عن حال الفشل السياسى والتباس الهوية السياسية والثقافية والمعرفية وعدم العثور على الإطار الشامل الذى يستثمر طاقات البشر ويوظفهم على النحو المثالى، تعبر الرواية عن الحقبة الليبية التى بدأ فيها حكم العقيد معمر القذافى أو ما يعرف بحقبة الجماهيرية التى تعد تعبيرا عن حالة الالتباس والتشوه وتداخل الملامح والخلط الذى يؤدى للفشل، هذه الثورة الليبية التى ركب عناصرها وحدد أولوياتها القائد الذى غرس الرجعية فى الوقت الذى كان يمنى الشعب بالتغيير والثورة على الإمبريالية، ويؤكد رغبته فى التحرر من الغرب ومن مساراتهم، وهو فى الأساس أوقع المجتمع تحت وطأة الرجعية الدينية



محمد النعاس

والرجعية القبلية وأعاد ليبيا قرونا إلى الوراء.
فى هذا المسار التأويلى يمثل ميلاد نموذجا للإنسان الليبى المعطاء الذى لا يستطيع العثور على ذاته ولا ينجح فى أن يكون له امتداد أو يجد ثمرة عطائه، يعيش حالة من الالتباس المستمر، وتخفق قصة حبه لزينب التى يمكن أن ترمز إلى جوهر الحقبة نفسها، فهى الوطن والملاذ والثورة والأحلام الضائعة أو المفقودة، فى حين تشكل العائلة مكونا رامزا للتراث والتاريخ العربى والعادات والتقاليد والأرض وكل ما هو عابر للزمن،

تهدف الرواية إلى خلخلة الراسخ أو التصدى بالمواجهة الفكرية والإبداعية الناعمة للبنى المتكلسة

فى العائلة تتركز علامات دالة على تركيبة تراثية متناقضة وتهيمن عليها الماورائيات، ففيها النموذج المستقر للزواج التقليدى بين الأب والأم، وفيها الإيمان بالله والقناعات الدينية وفيها كذلك الوسطية ولكنها كذلك غارقة فى الإيمان بالسحر والأعمال السلفية والقناعة بالجن والأرواح وغيرها من الأمور.
وفى المسار التأويلى نفسه تمثل مريم الذى يطرحها الخطاب دائما باسم المدام بوصفها رامزة إلى المرحلة الليبرالية قبل الثورة والجماهيرية، هى ربما الفترة الملكية التى كانت فيها ليبيا تقوم على الانفتاح والتعدد، ولهذا؛ فإن ثمة صراعا بينها وبين زينب على اجتذاب ميلاد، هو بالأحرى نوع من التمزق والتشتت للإنسان الليبى بين المرحلتين، وإن بدا توافقهما فى بعض الأحيان؛ فإن الحقيقة ليس بينهما غير التعارض والتناقض والاقتتال، وفوز إحداهما دون الأخرى، ولهذا؛ فإن تصرفات مريم الارستقراطية الغنية التى تحاول إغواء ميلاد والاستحواذ عليه لم تكن لها حدود أو لم تكن محكومة بمشاعر الغيرة المعتادة أو الطبيعية فقط، بل انفلتت إلى مساحات من الكراهية والتعارض لا يمكن تصورها بين صديقتين أو زميلتين انقلب ما بينهما إلى تنافس على الزوج أو الرجل، ولهذا فلا يمكن فهم وتفسير إبلاغ مريم لزينب عبر التليفون بأنها مارست الجنس مع زوجها فى إعلان عن انتصارها إلا فى إطار هذا التناقض والتعارض الحاد بين المرحلتين اللتين تحاول إحداهما أن تنتقم من الأخرى.
إن هذا الانتقام الشرس وغير الشريف من مريم حين أبلغت زينب فى مكالمة تليفونية بانتصارها فى معركة الاستحواذ على ميلاد واقتناصه منها لا يمكن فهمه على نحو أفضل فى تقديرى إلا فى إطار هذه السيرورة من الرمزية وتمثيل كلا المرأتين لهاتين المرحلتين المتناقضتين سياسيا، وبكل ما يمكن أن يتوافر بينهما من الكراهية والرغبة فى الانتقام. تبدو مرحلة الانفتاح والليبرالية واضحة مثل شخصية مريم، تعرف أهدافها وتخطط لها جيدا، تستطيع مريم تعلم الخبز من ميلاد وتخطط لتصل إليه وتنجح فى مهمتها، فى حين تبدو زينب على النقيض منها حيث تخبطها وفوضاها وعشوائيتها وعدم قدرتها على التعلم أو التطور والتنامى؛ بل هى غالبا مثالية جوفاء أو بدون قوة، ولهذا وقعت فريسة للمدير الفاسد الذى استطاع إغواءها بينما هى تحاول الإيقاع به على طريقة الصحفية الفرنسية التى حاولت زينب تقليدها ولم تنجح. وهكذا ربما تكون زينب دالة على ليبيا التى فشلت فى أن تكون نفسها أو فشلت فى أن تستوعب إنسانها ومواطنها، أخفقت فى أن تكون مستقلة أو حتى أن تكون تابعة.
على المستوى البنائى نجد أن هذه الرواية السلسة والعفوية التى تنتمى للسهل الممتنع من السرد زاخرة بكم هائل من الجماليات الناعمة التى تتسرب فى الفضاء السردى وتذوب فيه ربما دون أن يشعر بها المتلقى فجة أو تتخفى فى تجليها أو ظهورها، ولكنها فاعلة عبر أثرها، وهذه هى الجماليات الحقيقية والأعمق، وعلى سبيل التمثيل رمزية الخبز وجعله فى خط متواز مع الحياة وقدرة خطاب الرواية على أن يستمد منه الحركية أو الدعائم المشهدية والطابع الإدراكى القائم على الحركة والصورة بدلا من الخبر، ذلك لأن المساحة التى شغلها العمل فى الخبز أو إعداده ومراحله سواء فى مطبخ بيت ميلاد أو فى الكوشة أو المخبز هى مساحة

تتسم بالطابع البصرى وقائمة على تمثيل الصورة والمشهد السينمائى والحركى المتحدد أو المؤطر بشكل واضح بحدود زمانية ومكانية واضحة. وكذلك نجد أن توظيف مكون الخبز يمتد إلى ما هو أهم ويلتحم بالتشكيل الدلالى للرواية ورسالة خطابها السردى، فيكون الخبز دالا على نموذج المواطن أو الإنسان المعطاء أو الذى فيه سمة العطاء أو نموذج الرجل أو الإنسان الذى يكثر ويغلب عطاؤه وخيره على شره، ولهذا؛ فإن خطاب رواية محمد النعاس كان فى غاية التوفيق والبراعة حين شكل شخصية ميلاد على هذا النحو ولم يجعله خبازا ماهرا وحسب؛ بل كذلك جعله يقوم بأعباء وأعمال أخرى مهمة دالة على فكرة العطاء مثل زراعة الحديقة وبعض النباتات أو عمل أدوار تجميلية مع إخوته البنات أو أن يقوم بأعمال تنظيف وترتيب الفوضى التى تخلفها زينب فى البيت، بل يصبح العطاء متجذرا فى شخصيته وبنائها منذ طفولته حين كانت غرفته هو دون إخوته البنات التى تحظى بالترتيب والنظام والتنظيف ليكون دالا على نموذج الإنسان المثالى أو الزاخر بالإنسانية وأقرب إلى الفطرة والبراءة وغياب التلوث وانحسار الشر بداخله إلى أقصى درجة، وهو ما يعمق من هذا الدلالة الأساسية التى ينتجها الخطاب الدالة على الظلم والشتات والضياع لدى هذا النموذج للإنسان الليبى البرىء وغياب الإطار الاجتماعى الصحيح أو المناسب الذى يحتويه أو يكون قادرا على توظيفه أو استثمار قدراته. ولتيمة الخبز كذلك دور جمالى آخر يتمثل فى التقطيع المشهدى وبناء التوازى بين الخبز وأعمال أخرى، فتكون مثلا مهمة الخبز متقاطعة مشهديا مع بعض المهمات والأعمال الأخرى التى يجعلها الخطاب متوازية معها، مثل أن يكون مثلا خبز ميلاد أو عمله على خبز معين فى مطبخه أو فى مطبخ الميلاد متوازيا مع العملية الجنسية والوصول إلى غاية معينة وأن تصبح المرأة مثل العجين أو أن تكون مهمة الخبز كذلك دالة أو متوازية دلاليا مع الزواج أو أعباء الزواج أو الإنجاب أو غيرها من مهمات الحياة وأعمالها الاعتيادية. فالأمر هنا يرتبط بقدرة خطاب رواية محمد النعاس على أن يجعل من الخبز ملتحما مع عناصر حكائية وحياتية أخرى وأن يكون قابلا للإسقاط أو للالتحام الدلالى مع أشياء أخرى ولكن الفكرة الأساسية أو الجوهرية

> تزخر الرواية بكم هائل من الجماليات الناعمة التى تنسرب فى الفضاء السردى وتذوب فيه دون أن يشعر بها المتلقى فجة أو تتخفى فى تجليها أو ظهورها

أن الخبز فى هذه الرواية بالتحديد دال على أهم وأقدم شكل للعطاء الإنسانى؛ لأن الخبز هو الحياة وهو أقدم اكتشافات البشرية التى جاءت بالصدفة ووصلت بالإنسان إلى الشبع والطمأنينة ولهذا ربما ليس غريبا أن يسمى المصريون الخبز بالعيش كأن الحياة كلها تقوم عليه وأتصور أن الحضارة المصرية القديمة هى أول من اكتشف الخبز وصناعة مشروبات من القمح والشعير فى العصور الفرعونية، ولهذا فإن محمد النعاس كان قاصدا إلى هذا المعنى الكلى الدال على العطاء الإنسانى الأشمل والأوسع وكأنه يقدم نموذجا إنسانيا خيرا أو نافعا ومعطاء فهو نموذج الخباز الذى يطعم البشر أو يمنح الناس الزاد ولهذا ربما كانت الرواية موفقة إلى أقصى درجة حين جعلت تيمة الخبز أو هذا المكون الحيوى غير محصور بنوع معين من الخبز أو بثقافة معينة، بل حضرت أنواع مختلفة من الخبز الليبى والعربى والخبز الإيطالى والفرنسى والصقلى والإنجليزى والمصرى وغيرها، وذلك لتدعيم هذه الدلالة المطلقة التى نستنتجها المرتهنة بكل ما هو إنسانى أو بفكرة العطاء والبناء والمنح والغذاء بشكل عام، فهى لم تكن مجرد مهنة اضطر إليها ميلاد أو ورثها عن أبيه؛ بل كانت اختيارا وكانت ميلا منه لأن يكون هذا النموذج الإنسانى الذى يحب أن يمنح الناس أو يطعمهم دائما، ولهذا كان أبوه خبازا أيضا وهو كذلك نموذج للعطاء فقد ربى أخاه محمدا بعد وفاة الأبوين فى أثناء رحلة الحج، فى حين أن هذا العم محمد لم يكن أبدا خبازا برغم امتلاكه الكوشة أو استلابها، وكأن الأخوين مختار ومحمد نموذج جديد لهابيل وقابيل رمزى الخير والشر فى البشرية. أتصور أن هذا ليس إفراطا فى التأويل بقدر ما هو مدعوم بعلامات وإشارات حاسمة من خطاب الرواية، ولهذا حين كسرت رجل ميلاد كان تفكير زينب بأن تدعو له حتى يأكلوا من خبزه أو يمتد وجوده فى الحياة ويعيش ليطعمهم مما تخبز يداه، وكذلك لأن فى أعماق الرواية ارتبط الخبز بطقوس ذات طابع أسطورى ناعم أو متوارٍ هى بالأساس عابرة للزمن وللتاريخ وموجودة فى كتب الأساطير؛ حيث كان الخبز دائما عند الأمم والحضارات القديمة مرتبطا بالغيب والخفاء والماورائيات وكأن روحا خفية تتلبس العملية كلها أو تقودها.

فى الرواية تقنيات مهمة مثل تشكيلات الزمن وما كان فيه من عمليات الاختزال والسرعة والتناوب أو تقاطع الأزمنة وتداخلها وكذلك عمليات مثل الاستباق والاسترجاع والسرد الدائرى وغيرها من الأنماط، وأبرزها البدء من مشهد النهاية، وتوجيه ميلاد للحكاية إلى سارد مروى عليه بعدما كانت قد اكتملت وهو ما تبدأ به بعد أن يكون قد ارتكب جريمته ويحكى الحكاية كلها فى جلسة أو فى نهار واحد لكن الزمن بعد ذلك يتشعب أو يتفرع ليغطى أزمانا أخرى وأعواما ممتدة وبعيدة ويسيطر على عناصر الحكاية كلها، فهذه الاستراتيجية فى التعامل مع الزمن السردى هى بذاتها ذات أثر جمالى بارز وفى غاية الأهمية لأنها جعلت السرد كله يأتى متدفقا وحماسيا أو فيه قدر كبير من التماسك والاندفاع الذى يتناسب مع كونه منطلقا من نقطة معينة بعد مشهد ارتكاب الجريمة ومقابلة طبيبه النفسى الحقيقى أو المتخيل، الذى يمكن أن تكون قد جاءت به المدام بالفعل وقابله ميلاد وحكى له أو الذى ربما يكون متوهما أو

> العنف اللغوى جزء من جمالية خطاب رواية محمد النعاس وجزء من ميكانيزماتها وسيرورة تكونها على المستوى النفسى



متخيلا تحت وطأة حال من المرض النفسى والتوهم على نحو ما يطرح خطاب الرواية فى موضع معين مع شخصية أخرى وتفسره المدام نفسها بالتفسير العلمى النفسى بدلا من تفسيره بالسحر والخرافات.

وهكذا؛ فإن انطلاق السرد وتأسيسه على هذه النقطة الانفعالية أو العاطفية المركزة التى تكون فيها ذاكرة ميلاد قد اندفعت فى الاسترجاع محمومة بعد بلوغه هذه الذروة الحدثية وبعد وصوله إلى محطة واضحة وبارزة من الفشل مع زينب يجعل من سرد الرواية على أقصى درجة من التلاحم والارتباط والتماسك وهكذا يبدو حقيقيا وخاليا من أى ثغرات أو سقطات ويصبح مؤكدا ومصدقا لدى المتلقى كما لو أنه سيرة ذاتية حقيقية يفضى بها ميلاد لأصحابه أو لطبيبه النفسى بعدما يكون قد فقد السيطرة على ذاكرته وتخلص من حيل الإخفاء أو الحذف أو تخلص من الحرج وباح بكل شيء دون محاذير.

تمثل هذه الرواية حالة خاصة من الجراءة والشجاعة السردية بل الشجاعة الأدبية والثقافية كذلك ليس على مستوى الفكرة وجوهريتها وحسب، بل كذلك على مستوى الشكل وحسم سؤال اللغة الممنوعة وكيف يمكن أن تكون لكل أشكال اللغة الممنوعة أو المسكوت عنها تجليها أو حضورها أو انعكاسها الصريح فى الخطاب الروائى العربى، فهى رواية تتحدى فكرة الأدب المهذب أو فكرة أن الأدب يجب أن يكون مهذبا وبعيدا عن الألفاظ الصريحة أو المكشوفة، بل إن التحدى بالأساس هو أن يظل العمل الأدبى بكامل رونقه وروعته وبهائه وبكامل أدبيته إن شئنا الدقة برغم احتوائه على هذه الألفاظ أو الاعتماد عليها فى مساحات معينة محسوبة لا تدل على ابتذال أو تعمد استخدام هذه الألفاظ لذاتها، بل تأتى بوصفها ضرورة ولا بديل لها ودالة على قدر الانفعال العاطفى والوجدانى وقدر الاندفاع إلى حالات من الصراحة وحالات من التمرد والغضب لدى ميلاد صاحب الصوت فى السرد، الذى لا يمكن أن يكون متجملا أو متعمدا للنأى عن هذه المفردات وهو الذى وصل إلى ذروة المصارحة وذروة الغضب والانفعال ولامس حافة الجنون والشعور بالضياع بعد أن أضاع تاريخه وأضاع براءته ووجد نفسه فى لحظة يقتل حبيبته ويمارس العنف الذى كان أبعد البشر عنه، فكيف لا يمارس العنف اللغوى فى أثناء بوحه بحكايته بعد أن تحول إلى هذا الوحش وقتل أو ذبح وهو الشخص الذى لم يكن يعرف من الدنيا غير إطعام الناس والرفق بهم؟!! ولهذا؛ فإن هذا العنف اللغوى جزء من جمالية خطاب رواية محمد النعاس وجزء من ميكانيزماتها وسيرورة تكونها على المستوى النفسى أو دوافع الحكى أو محركاته وبواعثه الكامنة فى نفس ميلاد، فهذه اللغة الصريحة أو المكشوفة مبررا نفسيا ومبررة فنيا لها نواتجها التى من أهمها أنها أكلمت لوحة هذا العالم السردى أضافت التفصيلة المهمة التى لا يمكن طمسها أو الاستغناء عنها، وهذه اللغة المكشوفة أو الجنسية الصريحة هى فى تصورنا أشبه بلوحة فنية تصور امرأة عارية أو مكشوفة الأعضاء وهو ما تضمنه السرد بالفعل فى بعض اللوحات أو حين قارب الفن التشكيلى، وهكذا تبدو رواية محمد النعاس بعبقرية وبشكل عملى تثير سؤالا حول علاقة السرد الروائى باللغة والفارق بينه وبين الفن التشكيلى الذى يبدو أكثر حرية وليس محاصرا بحدود المنع والتقييد على نحو ما هو حاصل فى الخطاب الروائى، فتبدو الرواية وقد تمردت وغضبت لنفسها وأعلنت أنها لا تختلف عن التصوير أو الرسم أو النحت أو الفنون التشكيلية الأخرى بصراحتها وانكشافها غير المستهجن كما هو حاصل فى الإبداع الأدبى عموما والرواية بشكل خاص، ولكن الشرط الضمنى الذى وضعه محمد النعاس لهذه الحرية هو شرط الأدبية وشرط الجمال وأن تكون هذه اللغة الصريحة غير مفتعلة أو مقصودة لذاتها وحسب بل جزء من بناء متكامل وجزء من عالم له دوافعه ومبرراته النفسية والجمالية.

والحقيقة هى رواية على قدر كبير من الأهمية وفيها جوانب عديدة أخرى يمكن تناولها أو مقاربتها منها مثل ما فيها من الرمزية والألقاب، والاعتماد على معطيات الثقافة الشعبية باختلافها وتنوعها من الأمثال والعادات والتقاليد والسحر والخرافة ورمزيات أخرى خاصة بالرجعية الدينية وخطورة الاتحاد معها فى أى مرحلة سياسية، وكذلك مخاطبة المروى عليه أو تقنية الميتاسرد وجماليتها وتماهى هذا المسرود عليه أو المروى عليه مع القارئ النموذجى وأثر هذه التقنية من لفت الانتباه ودمج عناصر الحكاية ومزجها ببعضها، وإنتاج عالم متماسك وملتحم وكذلك حس الفكاهة وهجاء الذات وقدر المكاشفة والمصارحة وسمات الصوت السردى وخصائصه الإنسانية المتلبسة بحالات من الضعف وغياب التفوق، وغيرها الكثير مما يمكن درسه فى هذه الرواية الفريدة الجديدة بكثير من الدراسات والبحث والقراءات والاشتغال التأويلى.

تقدم الشاعرة فاطمة قنديل فى كتابها «أقفاص فارغة» سيرتها الذاتية بشكل روائى ملحمى وإنسانى وحميم؛ حيث تقف (الراوية- الابنة) مع الأم فى مركز دائرة الحكى، بينما يقف الأخوان على طرفيها، وتدور الكاتبة بين المركز والطرفين ونقاط أخرى أبعد. تكتب الأم التى تعيش حياة هادرة من الألم والشقاء والمعاناة سيرتها الذاتية، فتنقح الابنة السيرة وتُبدى رأيها. لا تظهر سيرة الأم للنور؛ لكن الابنة تقرر أن تكتب سيرتها الخاصة وكأنها تحقق رغبة الأم فى قول كلمتها وسرد حكاياتها، مقاومة النسيان والزوال والحكايات المعاكسة لما تريد قوله عن كينونتها وعما وصلت إليه.

«أقفاص فارغة»

الكتابة على جمرة الماضى

أمانى خليل

تظل (الراوية- الابنة) فى بيت الأسرة حتى موت الأم، ترث أفكارها ورؤاها، تتوحد مع روحها. تقول فاطمة قنديل: «لماذا أرث كراهية أمى للشراب؟ لا تجارة لدىّ لأخسرها كأبيها وكجدى لأبى، ولا أبناء ينبغى على أن أضحى من أجلهم (..) لماذا أقبل إرثًا آخر بالرحابة والمحبة نفسها؛ إرث هؤلاء الذين أضاعوا كل شىء؛ إرث المتعة الخالصة والنشوة، وتقبل أن تكون «مُدانًا» وموصومًا من الجميع دون أن يكونوا جميعهم ضحاياك؟! لا بل أكثر أن تظل فى ذاكرتهم دائمًا، كما ظل أبى، وكما ظل جداى فى ذاكرة أبى وأمى، تبرر ما فعلوه معك. كل ذلك الظلام الذى يطفح فى أعماقك، كل قصص حبك الفاشلة. كل مهانتك، وأنت تستدين؛ فيتعالى عليك من يشبهونهم ولا يشبهونك! حتى بعد أن يموتوا يظلون كـ«معركة» قائمة بينك وبين العالم، معركة تمنحك الحياة أو تمنحك القوة فى الاستمرار فيها».

ترصد (الراوية- الابنة) شبكة من العلاقات والتعقيدات الإنسانية والتغيرات التى حدثت فى المجتمع منذ خمسين عامًا أو أكثر؛ الأسرة التى تنتقل من «مصر الجديدة» لـ«ألف مسكن». الأب الذى يعانى من إدمان الشراب؛ فيتخبط وظيفيًا، وتتحمل الأسرة معه أنواء وعواصف. حِلم المصريون فى الحصول على إعارة فى الخليج أو الجزائر، حيث الابنان اللذان يمثلان نموذجين شديدى التباين، ويمثلان قطاعين فى المجتمع، فـ«رمزى» طبيب يعمل فى الخليج ويحقق ثروة وينتقل للعيش فى «التجمع»، ترتدى زوجته الحجاب والمشغولات الذهبية، فهو يمثل قطاعًا كبيرًا من المصريين فى السبعينيات. الابن الثانى «راجى» الذى يمثل القطاع الثانى من المصريين الذين لهثوا وراء السفر إلى أوروبا لتحقيق المال والنجاح. هاجر «راجى» وانقطعت أخباره فوق الثلاثين عامًا، لكنه عاد فيما بعد مُفلسًا بلا أى نجاح يُذكر؛ لا إقامة ولا بيت ولا وظيفة ولا مستقبل، لكنه عاد بحكايات وانبهار بالمجتمع الألمانى.

هناك أيضًا ملامح التغييرات الاجتماعية والانتقال بين أحياء القاهرة العريقة «مصر الجديدة» و«تريمف» إلى «الألف مسكن» ونهاية بـ«التجمع» مقصد الطبقة الوسطى العليا والطبقة العليا الجديدة. إلى جانب الانتقال من التعليم الحكومى للخاص فى فترة السبعينيات، وحلم العمل فى شركات الاستيراد والتصدير التى انتشرت فى فترة الانفتاح الاقتصادى، حيث تدفع صديقة الأخ «رمزى» بـ(الراوية- الابنة) لتحل محلها فى العمل الذى ينتهى بزواجها من صاحب الشركة.

هذا النسج والرصد الدقيق يشبه رواية «ذات» للكاتب صنع الله إبراهيم، فى امتدادها الزمنى ودقة رصدها، بل واعتبارها مرجعًا فى حد ذاتها.

بين الحياد والغفران

تغفر (الراوية- الابنة) لأبيها زلاته وعثراته وإدمانه الشراب وطلاقه لأمها. ولأنها الابنة الصغرى كان أخواها يقولان لها دومًا (إنتِ متعرفيش بابا)، وكانت ترفض هذه العبارة، لأنها عاصرت أباها فى انكساره وموته، فحل الغفران والتفهم عندها محل الحساب أو العقوبة، على النقيض من أخويها اللذين سرقتهما الحياة فى الخليج وألمانيا.

فى نهاية الكتاب يمكننا فهم موقف رمزى وتملصه من علاج أمه، بخله، وماديته، وقسوته، وذلك عندما ندرك انكساراته العاطفية وفشله وخراب علاقته بأبيه. أما راجى الهارب البعيد المنسلخ عن مسئولياته العائلية، ولم يهتم حتى برحيل الأم، يعانى



من إحساس مرير قديم بالغبن والتفرقة. تقول عن سأم أبيها من الإنفاق على راجى، الذى يُعيد الثانوية العامة للمرة السادسة من أجل الالتحاق بكلية الهندسة: «أنا مش هفضل أصرف عليك طول عمرى يا سى راجى. أنا مش هفضل أصرف على شحط زيك. كان يزرر قميصه أمام المرآة ويدخله فى البنطلون حين رد بهدوء: وأنا مش هسامحك على الكلمة دى يا بابا أبداً».. «كان هذا فى أواخر الستينيات. ولا أعرف ولم أعرف أبدًا. لماذا ظل هذا الحوار الجارح المقتضب حتى اليوم. لم يغب عن بالى أبدًا وكأنه الافتتاح المهيب للإلياذة! ظل هذا الحوار أسطورة لا تنقضى ولا تنمحى ولا تنسى، كأنه جرم أبدى تسطره يد القدر أمامى، أنا الطفلة فى الحادية عشرة بين الكبيرين؛ أبى وأخى الأكبر، جرم ستتحول به المصائر، راجى إلى ألمانيا وأبى إلى الموت».

يعود راجى المهزوم بعد اثنتين وثلاثين سنة، ليحاسب أخته على بيع بيت الأسرة بعدما ساندته ودعمته عقب عودته من ألمانيا.

تقدم فاطمة قنديل شخوصها دون أن تلجأ للتبرير أو الإدانة، إنها تحكى حكاياتها للقارئ، وتترك له أحكامه الخاصة، يحب ويكره ويتورط ويُدين، حتى فى حكاياتها الشخصية، فإنها حين طرحت زيجتيها الفاشلتين؛ الأولى من الدكتور صاحب مكتب الاستيراد والتصدير، والثانية من شخص عنيف وقاس، والتى انتهت بعد ثمانية أشهر فقط، لم تلجأ إلى الإدانة المباشرة، كأنها تقف خارج مشهد حياتها الشخصى، وتكتب بقانون (بما أن.. إذن)، ففى القصة الأولى تنبهر الفتاة الصغيرة بصاحب العمل المتزوج، وتتزوجه سرًا، وعندما تعرف زوجته بأمرهما تسعى لاستعادته بطبيعة الحال، فيطلق الفتاة. لم تلجأ فاطمة قنديل هنا لإدانة الرجل ولم تقدم له صك الغفران ولم تتورط أيضًا فى ميلودراما أكثر من بكائها الحارق بعد وصول ورقة الطلاق. أما الزواج الثانى فيبدو فيه الزوج كشخص غريب الأطوار يمر سريعًا دون أن يترك أثرًا على حياتها.



فاطمة قنديل - تصوير: منى عبد الكريم

صراع الذكريات

فى الفصول الأخيرة للكتاب يحدث صراع بين (الراوية- الابنة) وبين أخيها راجى الذى يقدم طوال الوقت بعد عودته من ألمانيا روايات مغايرة وقصصًا تنهش ذاكرتها وتشككها فى كل ما شعرت وآمنت به، فتنتفض وتخاف من هدم رؤاها وتصوراتها القديمة وحينها يبدأ النفور الشديد.

«اكتشفتُ بمرور الوقت، أنى لا أعرف أحدًا منهم. حتى أمه، التى كان يحكى عنها بنفور لم أتوقعه، هى أم أخرى، لم أعرفها، كلما تكلم شعرتُ أننى مهددة بحكاياته، بآرائه، بنفوره، الذى لا أفهم كيف استطاع أن يتلون بهذه القسوة. كنت أشعر بتهديد أن تتحول حكاياتى التى عشتها، وأحببتها، إلى مجرد غابة من الصور أسير فيها وحدى!».

لا يقضى راجى على ذكريات وتصورات أخته فقط؛ بل يسخر من وجودها نفسه ومن كيانها الإنسانى؛ «دى صديقتى رسامة ألمانية.. دى «عالمية»، أنا حبيت تشوفيها لحسن تفتكرى نفسك حاجة، أنت هنا وسط حمير، فاكرينك حاجة، بس أنتِ ولا حاجة، شوفى العالميين بجد لحسن تصدقى نفسك».. بهذه القسوة والمهانة والصلف يختم راجى علاقته بأخته ويدفنها للأبد.

الخروج من الماضى

رحلت (الراوية- الإبنة) عن بيت الأسرة بعد أن باعته لصاحب البناية، والذى شبهت الخروج منه بخروج العنكبوت من بيته، فقد ظلت الأسرة تعتقد أنها ستحمل على كاهلها حمل البيت والذكريات للأبد. ساعدتها الصديقات فى جمع ما تريده، تخلت عن كل شىء، أخذت فقط ملابسها وكتبها وصورها مع الأبوين الراحلين؛ «أنا نفسى كنتُ معلقة بخيوط غير مرئية، بذلك البيت القديم، لأربعين عاماً بكاملها، كأنهم لا يستطيعون رؤية ذلك الكائن المُعلق فى جدرانه، كأننى كنت عنكبوته المقيم، عنكبوته الخارج أخيرًا عاريًا وفى فمه كل ذباب العالم يجرى به لاهثًا مذعورًا».. «من قال إن الأقدار تتواطىء معنا. أحيانا تتواطىء مع هروبنا إلى أبعد مكان ممكن، لم تزل لدىّ صورة قطى مالارميه، تعويذتى فى فهم كل شىء لحظة أن عاد راجى، من عرف أن انتظارى للأخ الغائب، وفرحتى به، كصخرة أستند عليها، لم يكن فى أعماقه سوى انتظار لسقوط الصخرة الأخيرة للبيت القديم».

ليس هناك فى كتاب «أقفاص فارغة» ألاعيب لغوية أو مجازات تقدمها فاطمة قنديل وهى تحكى سيرتها، إنها ترسم بورتريهات شخصية لمحيطها الأسرى، وتقدم شهادتها عن حياتها ونجاحاتها وإخفاقاتها بكل نبل وشجاعة.

تقدم فاطمة قنديل شخوصها دون أن تلجأ للتبرير أو الإدانة.. إنها تحكى حكاياتها للقارئ وتترك له أحكامه الخاصة

مسعود شومان شاعر متعدد المواهب صاحب تجربة شعرية مغايرة تتسم بالتجريب المستمر الذى لا يتخلى عن عمقه التراثى والإنسانى؛ فالشعر بالنسبة لشومان مشروع وبناء، مشروع بمعنى أنه ينبنى على تصورات معرفية ووجدانية خاصة بمفهوم الشعر لديه، ومن حيث الشكل؛ فهذا المشروع قابل للتجدد باستمرار من خلال بناء القصيدة سواء جاءت فى شكل القصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر أو القصيدة الزجلية التى تجىء على شكل المربعات، وغيرها.

جماليات التنوع الشعرى فى «مجروح كأنى أوضة ع الشارع»





مسعود شومان

عيد عبد الحليم

فالقصيدة عنده - دائما - قابلة للتحاور والتغاير فى بنيتها، وهذا ما أكسب مشروعه الشعرى حالة من التماسك والمرونة والتنوع.

ومن حيث الرؤية نجد هذا التنوع موجودا وربما داخل القصيدة الواحدة؛ حيث تتضافر فى هذا المشروع تيمات صوفية وواقعية وحداثية وغيرها.

وفى ديوانه الأخير «مجروح كأنى أوضة ع الشارع» الصادر عن سلسلة أصوات أدبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، يأخذنا شومان إلى حالة من التنوع الشعرى، حيث قسم ديوانه إلى قسمين الأول: «تعالى نجرب الانتحار» والثانى «تعالى نحكى لهم عن الدنيا».

ومن قراءتنا لعنوان الديوان باعتباره العتبة الرئيسية للتأويل، فنجده قائما على بنية بيانية تتكون من عناصر التشبيه الثلاثة فى تشبيه «صريح» حيث المشبه «مجروح» وأداة التشبيه «كأنى» والمشبه به «أوضة ع الشارع»، وعن علاقة المشبه بالمشبه به، فهى الوجع الناتج عن الانفتاح على الآخرين، فالذات الشاعرة المنفتحة على العالم بمحبة غامرة، تتألم لآلام الآخرين وتنجرح دائما حيث لا تجد صدى لتضحياتها رغم أنها لا تنتظر مقابلا إلا أن يحس الآخرون بها، مثل هذه الذات المتألمة والمعذبة مثل «أوضة» تطل على الشارع، ولا يراها أحد.

وربما هذا ما يتجلى فى معظم قصائد الديوان الثلاثة والثلاثين والتى تجمعها حالة واحدة من الأسى والألم، ووقوف الذات دائما أمام الآخرين ليس فى حالة مواجهة وإنما فى حالة عتاب ناتجة عن استغراب ورفض، فالآخرون «هم الجحيم» على حد تعبير «جان بول سارتر»، فالشاعر يقف وحده فى المواجهة حتى ولو كانت هذه المواجهة مواجهة سلبية، يقول «شومان» فى قصيدة «خلى بالك معايا»:

ماشى فى حالى فوق الجسر
قلبى صافى
زى جرح ابتدا ينشف
خلى بالك معايا
لما نزل الندى مكانش حيلتى ورق
والسقعة شفافة تحت الجرح
ما طالتش الوقفة تحت الشجر
والشمس ماشية بكمها الواسع
بتفرق الضلمة على إيد بترمى الورد
أنتا كنت ماشى إيدى فى جيوبى
من هنا كنت باسمع هدير القلب
واستسمح الصبار يمد إيديه.
(ص٢٦)

ولكن هذا الحزن الكامن فى مواجهة - يعرف الشاعر بحسه المرهف - أنه سيخسر فيها ومع ذلك يحاول مراوغة هذا الحزن والتحايل عليه، والسخرية منه أحيانا كما فى قوله من قصيدة «اتحولت لكيس دموع»:

حاجة تضحك طبعا
لما تتحول لكيس دموع
والورد يحكى لبعضه حكاياتك
خليك جرىء

فتحة فى قلب الكيس
والموجة تعلا والضلمة تزيد
فى الوقت ده سيب مركبك ع البر
خليها تعدى مع الموجة
واعمل قلبك مش مجروح ولا حاجة
وقول لهم: خلاص
عدت الموجة. (ص١٨)

ويعتمد مسعود شومان على تيمات متعددة تتباين وتتضافر داخل الديوان منها «المونولوج الداخلى» بما يشبه الإسرار للنفس عبر لغة منكفئة على الذات تكشف زيف الآخرين، كما فى قوله من قصيدة «أرجوكم سيبوا التراب يتنهد»:

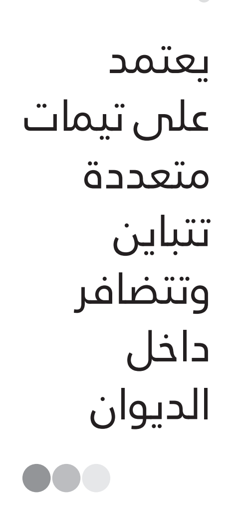
كتلة حنين
تقلت قوى على قلبى
ماشى باعرج والدموع فى عينيا.
(ص٣٠)

والخطاب هنا أشبه بالإفضاء الذاتى، حيث الذات فى حالة مكاشفة أمام مرآتها، كما فى قوله أيضا فى قصيدة «اعتبرها سما وضحكت عليك»:

بإيدك خد حفنة تراب
واملاها بدموعك
واعمل عروسة بتقول
«بحبك»
«بموت فى عنيك»
اتأكد من شفايفها
وهى بتبعت لك بوسة..
قبل ما تنشف فى الشمس. (ص٢٨)

وقوله فى قصيدة «بيتعرف من اسمه»:

غنى وسقف لنفسك
وحط إيدك فى إيدك
ها يحوطوا بالجنازير
أغوات على مماليك على خنازير
ورقاصين قفوات
لو يزرعوا المسامير
اعمل عينيك كماشة
واوعى تقول للهلف يا باشا. (ص٦٠)



يعتمد على تيمات متعددة تتباين وتتضافر داخل الديوان

جماليات الصورة

يتميز الديوان بوجود صور شعرية مبتكرة وجديدة من مثل قوله:

لفيتها كعابى
ومشيت كإنى سحابة
بتحن ع الصحرا

وقوله فى قصيدة «بياع حلبسة»:

يا عيون جرحاها الوحدة
أنا ماشى وسايب إيدى
ترسم فى الهوا شباك بغدادلى
وعيونى بتبعت جوابات لوريدى
أيوه الشباك مفتوح ع الناس
فى إيده صاجات بتسلى صوابعه
بيغنى ساعات للأيام المقصوفة
والدمعة إن فرت يحبسها. (ص٥٢)

ويعتمد «شومان» فى البنية الجمالية للصورة على خطين متوازيين؛ الأول الصورة البلاغية المتعارف عليها فى البلاغة العربية، وكذلك فى الشعر الشعبى الذى يعد شومان أحد المتبحرين فيه.

الخط الثانى هو تكوين الصورة من تراكم التفاصيل الجزئية وتضافرها مما يراكم البعد الدلالى عبر البنية الحكائية؛ حيث نرى فى هذا الديوان الاتكاء على بعض الحكايات الواقعية التى تساهم فى بناء صورة شعرية جديدة وتعطى دلالات يقصدها الشاعر لتصل فى رسائل إشارية إلى القارئ، من مثل قوله فير قصيدة «قبل الجروح ما تمطر»:

باكتب عشان وشك ينور أكتر
باكتب عشان العشرة ما بتهونش
باكتب عشان طعمك يدوب فى لسانى
باكتب عشان وعشان
عن ولد غلبان
بينادى فى القطورات
عسلية يا مسمسمة
وعيونه م الشباك تبعت كلام للسما
وعن صبية ندية
قلبها مفروط
وعن يمامة طايرة من غير جناح.
(ص٥٧)

وتقوم الحكاية الشعرية عند مسعود «شومان» على أنسنة الأشياء المحسوس منها والمعنوى ومن هذا النوع الأخير نجده يصور «الخوف» فى صورة بديعة فى قصيدة «خشب مجروح» والتى يحمل عنوانها أنسنة لشىء محسوس أيضا:

كان عندنا خوف صغير
قد اللمون الأضاليا
بينام فى عشش الفراخ
وبياكل العيش المقدد
فى القلب دايما ممدد
وساعات بيد حرج على السلم يمين القلب. (ص٧٣)

وعبر خيال دينامى تتفرع الحكاية وتتشابك خيوطه لتضعنا أمام روافد متعددة للدلالة الشعرية.

ويمتلئ الجزء الثانى من الديوان والمعنون بـ «تعالى نحكى لهم عن الدنيا» بتيمة الحكاية، والتى تصل فى النهاية إلى شكل الحكمة والعبرة والعظة، ولعل «شومان» استفاد كثيرا فى هذا الجانب من الموروث الشعبى الذى درسه وكتب فيه وعنه لسنوات طويلة.

يفتتح عمرو عاطف رمضان مجموعتَه «فى الشرفة» بالتناصّ مع خاتمة رواية (ثرثرة فوق النِّيل) لنجيب محفوظ، رابطًا مُنجزَه الذى بين أيدينا بإرث الكتابةِ القريبِ وهمومِه، وهو يتصرّف فى الحوار الختامى بين (أنيس زكى) و(سمارةَ) بطلَى رواية محفوظ، فيضع بين أيدينا ما يقولُه (أنيس) وحدَه، حاذفًا أسئلةَ (سمارة) التى تقرِّر أنّ (أنيسًا) لم يعُد معها، لينتهى المفتتحُ/ خاتمةُ محفوظ بقولِ البطل عن القرد الماهر: «فقبضَ على غُصن شجرةٍ بيَدٍ وعلى حجَرٍ بيَدٍ، وتقدَّمَ وهو يمُدُّ بصرَه إلى طريقٍ لا نهاية له». وبذلك يهيِّئُنا لتلقِّى مغامرةِ الكتابة الماثلة بين دفَّتَى كتابِه باعتبارِها خوضًا فى طريقٍ لا تُعرَفُ له غاية.

«فى الشُّرفة»

على حافة عالم الشّهادة

محمد سالم عبادة

ولا ينتهى الرَّبطُ الواعى لمُنجَز بإرثِ الفنّ عند الكتابةِ، وإنما يمتدُّ إلى الفنّ التشكيلى والسينما من خلالِ إهداءاتِ قصصه، فلدينا إهداءاتٌ إلى رُوح فان جوخ ورُوح فريدا كاهلو من التشكيليِّين، وإلى (نيكوس كازانتزاكيس) من الأدباء، و(كسيستوف كيشلوفسكى) و(لارس فون ترير) و(ستانلى كيوبرك) و(وودى آلن) و(جوزيبّى تورناتورى) من مُخرجى السينما، و(رايتشل فايس) و(جين فوندا) من الممثّلات. ويُوقِعُنا هذا فى ورطة محاولة فهم العلاقة التى تربط كُلّ قصّةٍ مُهداةٍ باسمِ مَن أُهدِيَت إليه، ولا ندرى إن كان ثمّة علاقةٌ حقيقيّةٌ فى ذهن الكاتبِ أم أنّ الأمرَ لا يعدو كونَه وليدَ لحظةِ الانتهاء من الكتابة أو الشروع فيها.

تضمُّ المجموعةُ خمس عشرة قصّةً، تندرج الثلاثُ الأخيرةُ منها فى ثالوثٍ سمّاه عمرو عاطف بثالوثَ البيت والحديقة والصحراء. وتحضُر الشُّرفةُ بأشكالٍ متعددةٍ فى القصص، فهى فى القصة الأولى (الحياة) تمثّل محطّةً زمانيّةً اكتشف فيها البطَلان رغبتَهما فى مطاردة المستحيل وحماسَهما كذلك، حيثُ يكرر الرجُل على مسامع حبيبتِه قولَه «أحبُّكِ سماءَ فى النهار، لكن حتى عند ذلك الحدّ أجد الأمرَ روتينيًّا تمامًا، وكأن السماءَ ليست إلا سورًا جميلًا لسجنٍ عظيم». فتُجيبُه «إذَن هذا سهل، سنطوى السماء» لتنبُت فى عقلِها – وهى التشكيليّة الهاوية – فكرةُ لوحةٍ تسمّيها (انشقاق السماء). ونتابعُ عملَها المتقطّع على تلك اللوحةِ إلى أن تَقنَع فى النهاية بما يتيسّر فى لحظةٍ من رتوشٍ تضيفُها أخيرًا لتقرّر أنّ هذه نهاية اللوحة، ليكون ذلك هو المُعادِل الموضوعى لاسم القصّة (الحياة)، حيثُ نفتؤُ نطاردُ المستحيلَ فى الحياةِ، لنقنعَ منها دائمًا بما يتيسّرُ فى النهاية. أمّا فى القصة التالية (بئر راكدة المياه) فتتحوّل الشُّرفةُ إلى نافذةِ شقّة البطلةِ (سلمَى) التى تُخايلُ أنوارُها الباهرةُ عينَى الرّاوى وخيالَه لكنّه يعجزُ عن فهمِ مصدرِها كما عجزَ عن فهم (سلمى) نفسِها – تلك الفتاة الغامضة الغاضبة التى تطلبُ منه اصطحابَها إلى معرضٍ للفنّ التشكيلى، وحين يُعلنُ عدمَ فهمِه للوحةٍ سرياليّةٍ تقولُ إنها بصقةٌ على وجهِه! وينتهى الأمر بانتحار سلمى المفاجئ. هكذا يبدو أنّ الشرفة/ النافذة هنا غيبٌ يُخفى أكثرَ ممّا يُبدى، تقفُ أمامَه ملكاتُ العقل حائرةً إلى أن تأتى النهاية المأساويّة بالانتحار حَرقا. أضِف إلى ذلك حضور الفن التشكيلى فى القصّتين، وهو الآخَر يبدو بمثابة شُرفةٍ مجازيّةٍ يُطلُّ منها المستحيلُ (انشقاق السماء) أوّلًا، أو يُراوِدُ مَن يتأمّلُه عن ملَكاتِ عقلِه، علّه يفهمُ ما يدور فى عقلِ رفيقتِه الغامضة، وفى الحالَين ينتهى الأمرُ بإحباطِ المطاردةِ أو المسعى العقلى.

فى القصة الثالثة (حقائق كثيرةٌ لعقلٍ واحد) لا تظهرُ الشُّرفةُ إلا فى الأسطُرِ الأخيرةِ، حيثُ تدخلُها فتاةٌ تبتسمُ للرّاوى الذى يحدّثُنا عن علاقتِه بسيقانِ الفتياتِ، تلك العلاقة التى بدأت مع تكرار سماعِه لأحد أصدقائه يمتدحُ من جسَد المرأةِ سيقانَها، وتطوّرَت إلى خيالاتٍ بشأن زميلتِه فى العمل، ثُمّ داهمَه الواقعُ ممثّلًا فى سيقان زميلاته العاريةِ فى عملٍ ثانٍ انتقلَ إليه. والمهمُّ أنه قُربَ النهايةِ يُقنعُ نفسَه بأن يركّز فى العملِ/ الواقع، لتخايلَه الفتاةُ الداخلةُ إلى الشرفةِ لحظاتٍ قبلَ أن يقول «هزرتُ كتفى مستسلمًا وابتسمتُ وتابعتُ طريقى إلى داخل الحفل!» مُعرضًا عن الشُّرفةِ الماثلةِ كوَعدٍ بعالَمٍ مُفارقٍ مُخايلٍ مُخاتلٍ ليستغرقَ فى واقعِه الذى آثرَه على خيالِه.

أمّا في (الرحيل) التي يتتبّع فيها الكاتبُ احتدامَ الظُّلم في مدينتِه وقيامَ الثورةِ فيها وشُيوعِ الفوضى في جَنباتِها، فتبدو الشُّرفةُ مجازيّةً، حيثُ الرّاوي يحدّثُنا عن تفاصيلِ ما يراه حولَه دون أن يتدخّلَ فيه بأيةِ طريقةٍ كأنه مُتفرّجٌ مُحايدٌ، حتى إنه في لحظةٍ بعينِها يرى شُرطِيَّين يضربان شابًا فيشتمُهما فلا يسمعانه ولا يلتفتان إليه كأنه غير موجود، حتى حين يتشجّع بذلك ويبالغُ في سِبابِهما، لدرجةِ أنه يشكُّ في النهايةِ في أنه يتخيلُ كُلَّ هذا، لاسيّما أنّ الملكَ قد رحلَ والشرطةَ باقيةٌ بلا مبرِّر! هكذا يبدو أنه يُطلُّ من شُرفتِه المجازيّة — تلك التي يمكننا اعتبارُها التعريفَ الغائبَ لموقفِه الوجودي — على انهيار مدينتِه، إلى أن يفقدَ وجودَه بالفعل في حواسِّ الآخَرين الذين لا يرونه ولا يسمعونَه.

نأتي إلى الخامسة التي تحملُ المجموعةُ عنوانَها (في الشُّرفة). تعودُ الشُّرفةُ حقيقةً ملموسةً تدورُ فيها أحداثُ القصّةِ بالكامل تقريبا. ويبدو لي أنّ موقعَ هذه القصّة بعدَ ما سبقَها لا يخلو من دلالةٍ، فبعدَ انتهاء (الرحيل) بعودةِ الملِك وسخرية الراوي المريرةِ اليائسةِ من مراقبةِ العالَم، نجدُ الرّاوي هنا فتاةً تقضي جُلَّ وقتِها في شُرفةِ بيتِ أبوَيها، تراقبُ الطَّيرَ وتتخيل قلبَها يطيرُ ثُمّ تجترحُ علاقاتٍ بكائناتِ الشُّرفةِ، فتثيرُ نفسَها جنسيًا بحبلِ القفص (السبَت) بعد أن تتعرّى تمامًا ولا تعبأ بتطلُّع الجيرانِ إليها من النافذة المقابلة، مُقنعةً نفسَها بأنها تصنعُ حبيبَها بنفسِها. وتنتهي القصّة بسُقوطِها وراء هلاوسِها من الشُّرفةِ ليتلقّاها أبوها في حجرِه ويصعدَ بها إلى البيت في اعتيادٍ، بما يَشي بتكرار هذا الأمر. والشاهدُ أنّ الشُّرفةَ هنا مساحةٌ للعكوفِ على الذّاتِ واكتشافِها بعدَ اليأسِ من مراقبةِ العالَم فيما سبق. وجديرٌ بالملاحظةِ هنا أنّ الفنّ لم يعُد مُغويًا، فليس له حُضورٌ، وإنما تتعامل البطلةُ مع ممكِنات واقعِها من سَبَتٍ وحبلٍ وطَيرٍ باعتبارِها ممكناتٍ فَنّيّةً، فتُبدعُ منها حبيبًا طائرًا يُغويها بالسقوط. فالسُّلطتان الأبويّة والمجتمعيةُ تحاولان سَجنَها في الواقع، لكنّها تفتأُ تحنُّ إلى الشُّرفةِ بعد أن تُحرمَ دُخولَها في النهايةِ. هنا لا يوجد بطلٌ رجُلٌ، وإنما ذاتٌ قُدِّرَ لها أن تكونَ أنثى، ربّما تماهيًا مع أنوثة مُطلَق لفظ (الذات)، وربّما إمعانًا في التمرُّد على مُواضَعات المجتمَع وجدران الواقع، وهو ما يتحقَّقُ أكثرَ حين تخلعُ فتاةٌ — لا فتًى — ملابسَها في الشُّرفة.

في (مؤتمر سائقي الدرّاجات النارية المُهداةِ إلى (ستانلي كيوبرك) نلمحُ ذلك العالَمَ الشبابي المتمرّدَ الذي يذكّرُنا بفلم (البرتقالة الآليّة A Clockwork Orange) الذي بناهُ المُخرجُ العظيم على رواية (أنتوني بورجس) التي تحملُ الاسمَ نفسَه، حيثُ الأبطالُ جانحون يلتذُّون بالاغتصابِ ويتطوّر بهم الأمر إلى القتل، وتنتهي القصّة التي تقعُ أحداثُها على كوبري القناطِر التاريخي العتيق — وهو ما لا نعرفُه إلا في السطر الأخير — بأن يُلقي واحدٌ من هؤلاء الجانحين المنبوذين نفسَه في النيل من فوق الجسر ويحتدمَ الصراع بين رفاقِه ويستحرَّ فيهم القتل. وكأننا على هذا الجسر إزاءَ شُرفةٍ أخرى — وإن كانت

> لُغة عمرو عاطف رمضان مُحتفية بالفَصاحة لدرجةِ إنطاقِ الجميع في حِوارِهم بالمستوى اللغوي نفسِه تقريبًا

عمرو عاطف رمضان



شُرفةً عامّةً كبيرةً مهجورةً — عشَّشَ فيها المنبوذون لينتقموا من مجتمعهم ممثلًا فى نسائه الجميلات. وفى تقديرى أنَّ الإشارةَ الختاميّةَ إلى مكانٍ واقعى مرتبطٍ فى الوعى الجمعى بالجَمالِ المعمارى العتيقِ هى إشارةٌ مقصودةٌ إلى أنَّ شُرُفاتنا ينبغى أن تظلَّ معمورةً وأن يُسمحَ للجميعِ بالإطلالِ منها كُلَّ حينٍ على عالَمِ الخيالِ، وإلّا فسيكونُ مصيرُها ومصيرُ مُرتاديها المنبوذين كما فى القصّة!

فى (منتصف الليل فى القاهرة) نجدُ أنفُسَنا فى جَوٍّ حُلمى ومشهَدٍ مُقتَطَعٍ من كُلِّ سياقٍ، حيثُ البطلُ الراوى جالسٌ على رصيفٍ وفى يدِه كتابٌ لا يعرفُ ما هو، ويتطوّرُ الأمرُ سريعًا ليكتشفَ أنّه عضوٌ مُختارٌ فى تنظيمٍ سرّى ليلى، كأنّه الوجهُ الحُلمى لتنظيمِ سائقى الدرّاجات النارية (الواقعى) فى القصة السابقة. فى القصّتَين تُعانى طائفةٌ من الشبابِ التهميشَ، ونكتشفُ فى ثنايا القصة الحالية عالمًا عدائيًا (ديستوبيا) دأبَت فيه الحكومةُ على تطعيم الأطفال بمَصلٍ يقتلُ فيهم حاسّةَ الفنّ، ولم يَنجُ منه إلا قِلّةٌ بفعلِ مناعةٍ غير مفهومةٍ، هم أعضاءُ هذا التنظيم. ونَجِدُ أنّ المكانَين الحاضرَين هنا هما سينما ريفولى القديمةُ حيثُ اجتماعُ التنظيم، وقِمّة المبنى المقابلِ لها، تلك التى يطيرُ إليها الرّاوى فى النهايةِ بخِفّةٍ حُلميّةٍ ليضىء، وهو ما يُنذِرُ حسبَ مقدّماتِ القصّة بقُربِ نهايتِه. والشاهدُ أنّنا إن سمَحنا لأنفُسنا بممارسةِ ضَربٍ من الإكراهِ القرائى على هذَين المكانَين، فربّما نرى فيهما تجلّيَين للشُّرفة، أحدُهما مكانٌ واعدٌ بلِقاءِ مَن يشبهوننا فى احتفائهم بالخَيالِ، والآخَرُ مكانٌ يُغرينا بالطّيرانِ إليه لنفقدَ فيه فرادتَنا ونسقُطَ فريسةً فى أيدى أعداءِ الخَيالِ!

فى (الهدهد) لا نَعدَمُ أن نرى الشُّرفةَ وقد أصبحَت نافذةً فى بيتٍ مهجورٍ يعشِّشُ فيها هدهدٌ يراهُ البطلُ/ الراوى كُلَّ يومٍ لدى خروجِه من بيتِه، ويطيرُ مبتعدًا فورَ أن يراه. هنا تلعبُ النافذةُ (الشُّرفةُ) نفسَ دورِها المتكرّر فى معظم القصص الأولى، فهى مكانٌ يُشرِفُ منه البطلُ على عالَمٍ داخلَه كان يظنُّه قد انتهى، هو عالَمُ الكتابة، فيكونُ ظهورُ الهدهد هو المُثيرَ الذى يدفعُه إلى إنجازِ رواية (الإنسان الطائر) غيرَ عابئٍ بفُقدانِ وظيفته التى تقتلُ الخيالَ، شأنُها شأنُ الحكومةِ التى لا تسعى إلا إلى زيادة الإنتاج فى (منتصف الليل فى القاهرة) والمجتمَعِ ككُلٍّ فى (الدراجات النارية) والسُّلطة الأبوية فى (فى الشُّرفة) والحياة نفسها فى القصة الافتتاحيّة!

أمّا فى (عم محمد الإسكافى) فالمكانُ الفريدُ المركزى فى القصّةِ هو ورشةُ الإسكافى التى يشعرُ فيها البطلُ بالسكينة والرِّضا، وهما القيمتان النقيضتان لقيمةِ الإنجازِ التى تستلزمُ الإسراعَ وحثَّ الخُطَى، وهى التى يدورُ البطلُ فى فَلَكِها خارجَ ورشة الإسكافى. وحين يعرفُ بموتِ الإسكافى وإغلاق الورشةِ يصفُ سيطرةَ منظرِها على تفكيره أوصافًا تقرِّبُها من الهاجسِ الوسواسى، ويُخبرُنا بأنه يريدُ التخلُّصَ من هذا الهاجس، ثُمّ لا يلبثُ أن يمتلئَ خَوفًا حين يُبصرُ فى طريقه بالورشةِ مفتوحةً وبالعمِّ محمدٍ عاكفًا على عملِه فيها فى هدوئه المعتاد، قائلًا: «كان الأمرُ لدى أشبهَ بأعجوبةٍ من عالَمٍ آخَر!» وهو كذلك بالفعل! أعنى أنّى لا أتحرّج هنا من ممارسة ذلك الإكراه القرائى، وأجدُه مناسبًا تمامًا لفهم النّصّ، بل نابعًا من سياقاته، فالورشةُ هنا هى شُرفةٌ هى الأخرى، مُطِلّةٌ على قيمةٍ لا تنتمى إلى هذا العالَم المحموم، بل إلى مملكةٍ (ليسَت من هذا العالَم). ولعلّ اختيارَ كاتبِنا لحِرفةِ الإسكافى تحديدًا يُفيدُ معنًى أوّليّةَ ذلك العالَمِ الآخَرِ على عالمِنا المحموم، فالنِّعالُ التى نلبسُها ونستحثُّ خُطانا الهائجةَ بها تُصنَعُ عند الإسكافى ابتداءً، ولا سبيلَ إلى صيانتِها إلا عندَه، ولا راحةَ من حُمّى الدُّنيا إلا بأن يَخلعَ البطلُ/ الراوى نَعلَيه ويسلّمَهما لمحمدٍ مبعوثِ العالَمِ الآخَرِ هذا. هل نقولُ إنّ ثَمّةَ تناصًّا مُوحًى به — غيرَ مُتَلَفَّظٍ به — فى هذه القصّة مع الآيةِ ١٢ من سُورةِ طه «إنّى أنا رَبُّكَ فاخلَعْ نَعلَيكَ إنّكَ بالوادِ المُقَدَّسِ طُوًى»؟ ربّما، وفى تلك الحال فإنّ دُكّانَ الإسكافى يقفُ مُعادلًا مناسبًا للوادى المُقَدَّس.

فى (بلا أمَلٍ) نجدُ شكلًا من أشكال التجاوُبِ مع قصّة (فى الشُّرفة)،

فالبطلةُ فتاةٌ هنا كذلك، لكنّ الراوى لا يتلبّسُ بها. ومثلما ترقُبُ بطلةُ (الشُّرفة) الطّيرَ وتسقطُ وراءَ هلاوسِها خلفَ حبيبِ طائرٍ صنعَته لنفسِها، تحلُمُ (ماريةُ) هنا بركوبِ درّاجةٍ لا يوافقُ أبوها على شرائها لها، وهو حُلمٌ يكتنفُه اللونُ الأزرقُ الغامض! لدينا ذلك الأبُ الذى يستخدمُ القهرَ أساسًا فى تربيةِ ابنته، ولدينا الحُلمُ الغريبُ الذى يمثّلُ مهرَبًا من الواقعِ اليومى، وحين تُهدَى درّاجةٌ إلى (مارية)، تقودُها إلى أن تسقُطَ بها فى الماءِ وتغرق، لتنتهى القصّةُ بقَولِها «الآنَ أستطيعُ أن أصحُوَ أخيرًا من هذا الحُلم!». والخلاصةُ أنّ الحُلمَ المتكرّرَ كان أقربَ إلى شُرفةٍ مفتوحةٍ على العالَمِ الآخَر، حيث تتحرّرُ روحُ ماريةَ من قُيودِ جسدِها المادّى وجسدِها الأسرى وجسدِها المجتمعى إن جازَت التسمية! ونلاحظُ أنّ القصّةَ مُهداةٌ إلى رُوحِ (فريدا كاهلو)، وهو إهداءٌ لا نَحارُ فى فهمِ مغزاه، فهى تلك التشكيليّةُ المعروفةُ بثورتِها على الأنماطِ السائدةِ فى الفنّ والمجتمع، ولوحاتُها تنطقُ بشعورِها بأنّها منذورةٌ للموتِ كبطلة (بلا أمل). غيرَ أنّى لا أدرى لِمَ سيطرَت على وعيى لوحاتُ (زينب سجينى) أثناءَ القراءة. بدَت لى فَتَياتُها السمراواتُ البريئاتُ - خاصّةً حين يَقُدنَ الدرّاجةَ – قريباتِ الشَّبَهِ بمارية. ولو كنتُ مكانَ كاتبِنا لأهديتُها لزينب سجيني!

أمّا (أفراس) فتذكّرُنى بقصّة كافكا (تساؤلاتُ كَلب Investigations of a Dog)، فالبطلُ الراوى حصانٌ يركضُ وسطَ أُسرتِه من الخيلِ ويحكى لنا عمّا يقابلونه من أماكنَ وعن اختلافاتِ شخصيّاتِ أفرادِ تلك العائلة. عَمَدَ عمرو عاطف إلى الأوصافِ العربيّةِ الثريّةِ القديمةِ للخَيلِ ليشخّصَ أبطالَه على أساسِها، فهناك (الوَردُ) والأمهقُ والأشهَبُ والبَحرُ والبشيرُ والظَّليمُ والأشقرُ والصَّموت. وبعد أن يجولَ بنا الكاتبُ فى أحداثِ فترةٍ قصيرةٍ من حياةِ هذه الأُسرةِ يُنهيها بلسانِ الراوى: «أقرّرُ أن أتقدَّمَهم جميعًا فأحثُّ خُطاى... أركضُ أركضُ أركض..». كأنّه يتجاوبُ ومفهومَ الإنسانِ عن انتفاءِ الغائيّةِ عن نشاطِ الحيوان، فهو لا يعرفُ إلا أنه يريدُ أن يركُض، لكنّ ذلك يُعيدُنا إلى عدّةِ أمورٍ فى هذه المجموعة، منها قيمةُ الإنجازِ وحثّ الخُطى فى (عم محمد الإسكافى)، لكنّ هذه القصّةَ تُطلعُنا على أنّ حثّ الخُطى لا يبلُغُ بنا أيّةَ غايةٍ، وإنما هو مجرّدُ غريزةٍ مركوزةٍ فينا لا نختلفُ فيها عن البطلِ الحصان! ومنها مُفتتحُ المجموعةِ المُتناصُّ مع (محفوظ)، حيثُ يقرر القردُ خوضَ مغامرتِه الاستكشافيّةِ وهو لا يعرفُ غايةً، وكذلك الحصانُ وأُسرتُه كلُّها! ويبدو لى أنّ الوصفَ الافتتاحى هنا «نحنُ تسعةُ أفراسٍ عربيةٍ» قد يُغرى القارئَ بمحاولةِ اكتناهِ إسقاطٍ سياسى على القصّة، وهو إغراءٌ أرى ضرورةَ التحذيرِ منه، وأعتبرُه شكلًا من أشكالِ خيانةِ النّصّ! وذلك أنّ هذه القصّةَ تحقّقُ أقصى ما فى أحلامِ شُرفةِ كاتبِنا (مُخيِّلَته) من غرابةٍ، حتى إنها لَتُسقطُ عن كواهلِ أبطالِها أثقالَ الإنسانيّة، ولا تُسندُ إليهم فى النهايةِ فعلًا إنسانيًا كما تفعلُ قصص الحيواناتِ لدى الأطفالِ مثلًا، وإنّما تتخلّصُ فى شُخوصِهم من عبءِ المُواضَعاتِ البشريّةِ للبُطولةِ برُمّتِها، بوصفِها السُّلطةَ الأعلى التى قد تمارسُ قهرًا على المُخيِّلةِ تسعى المجموعةُ بتَمامِها إلى مقاومته.

ولا يخرُجُ الثالوثُ الأخيرُ (البيت والحديقة والصحراء) كثيرًا عن هموم المجموعة، فالسُّلطةُ الأبويّةُ (للأخ الأكبر) فى (البيت)، وسُلطةُ الغنى أو الإقطاعى فى (الحديقة)، وسُلطةُ الحياةِ نفسِها فى (الصحراء) هى الحدودُ التى يجدُ أبطالُ هذه القصص أنفُسَهم مُضطرّين إلى مقاومةِ حضورِها الكثيف.

وقبلَ النهاية، لا بُدَّ أن نُشيرَ إلى لُغةِ الكاتبِ المُحتفيةِ بالفصاحةِ لدرجةِ إنطاقِ الجميعِ فى حِوارِهم بالمستوى اللغوى نفسِه تقريبًا، وهو أمرٌ نراهُ ضدّ واقعيّة (محفوظ) الذى تناصّ معه الكاتب فى المفتتح ليفارقَه فى الممارسة فى مَتنِ قَصَصه. غيرَ أنّ الأمرَ يبدو مُبرّرًا حين تتجلّى لنا الطبيعةُ الحُلميّةُ لهذا القَصَص، وهى حاضرةٌ دائمًا وإن تفاوتَت حظوظُ القِصص المنفردة منها بالطَّبع. وفى رأيى أنّ هذا الاتّفاقَ الألسُنى الظاهرَ لا يُخالفُ تمامًا مبدأَ الاختلاف الألسُنى heteroglossia الذى قدَّسَه (باختين) فى السَّرد واعتبرَه ميزةَ فنون السَّردِ على الشِّعر، فالاختلافُ مُوحًى به هنا من طرَفٍ خفى، ينطِقُ به وصفُ الشخصيّاتِ واختلافِ مسالكِها، وإن كانت وحدةُ المستوى اللغوى تقرّبُنا بالتأكيدِ من الشِّعر، ولا مناصَ من ذلك ونحنُ غارقون مع كاتبِنا فى لُجَجِ أحلامِ أبطالِه!

انتهاءً، لا تفوتُنا التناصّاتُ القرآنيّةُ المنتشرة فى المجموعة، تلك التى تبلُغُ أقصى مَداها فى (الهدهد) حيثُ يُوردُ آياتِ سورةِ النمل المتمحورة حول قصّةِ سليمان والهدهد وملكةِ سبأ على رؤوس الفقرات. لكنّ الملاحَظَ – بعيدًا عن (الهدهد) – أنّها تأتى تناصّاتٍ مُنذرةً بالنهايةِ وملوّحةً بها. ففى (الحياة) تقولُ البطلة «سنطوى السماء» وتقول للبطل «تفتأ تذكُرُ النهاياتِ حتى تكونَ حَرَضًا أو تكونَ من الهالكين» وفى (الرحيل) يقولُ الراوى عن حالِ الناسِ فى مدينتِه المنهارة «لا نموتُ فيها ولا نحيا». ويبدو لى أنّ الكاتبَ المنطلِقَ من ثقافةٍ قرآنيّةٍ ترى فى القرآنِ سقفَ الفصاحةِ المُعجِزَ يلجأُ إلى النصّ المقدَّسِ وهو مسكونٌ بقَناعةٍ مُفادُها أنّه نَصٌّ يمثّلُ أعلى ما فى الشّرُفات، يطلُّ من خلالِه على ذلك العالَمِ الآخَرِ الذى يُخايلُ أبطالَ قصصِه، والذى يبدو أزرقَ حُلميًّا لـ(مارية) أو رهيبًا لا وسيلةَ لإدراكِ طبيعتِه كما فى دُكّان (عم محمد الإسكافى) أو غير ذلك. وكما كان حريصًا على تفصيحِ الحوارِ طيلةَ المجموعةِ خالقًا ذلك الجوَّ الحُلمى، تركَ لتراكيبِ القرآنِ أن تملأَ متنَ قصصِه بإيحاءاتِ الوقوفِ على حافةِ عالَمِ الشهادةِ والإطلالِ على عالَمِ الغيبِ الحُلمى هو الآخَر.

يلجأُ الكاتب إلى النصّ المقدَّس وهو مسكونٌ بقَناعةٍ مُفادُها أنّه نَصٌّ يمثّلُ أعلى ما فى الشّرُفات، يطلُّ من خلاله على ذلك العالَم الآخَرَ الذى يُخايلُ أبطالَ قصصِه

«زاوية الشيخ» عنوانٌ مراوغ لنصٍ روائى كتبه حاتم رضوان راصدًا فيه جانبًا فظًا من أدعياءِ التصوف وممارسيه بهدف اصطياد المرضى الذين فشلت معهم كل عقاقير الطب وأدويته، وجذب المتعبين نفسيًا إلى أجواءِ عوالمهم بُغْيَةَ إخضاعهم لأهوائهم المُدَنَّسة؛ مستخدمين فى ذلك آليات تحمل فى طياتها روح القداسة (أذكار، أوراد، تلاوات قرآنية).
وقبل الولوج إلى هذا العالم بتداعياته لا بد لنا أن نبدأ من العنوان كمُدْخلٍ رئيس إلى النص الذى نحن بصدده.

حاتم رضوان

زاوية الشيخ



محمود قنديل

نحن - هنا - قبالة لفظتى (زاوية والشيخ)، والزاوية يتعدد بشأنها التأويل، فقد تشير إلى المفهوم الهندسى الذى يعنى الفرجة المحصورة بين ضلعين، وقد تكون آداة يستعملها بعض الحُرَفيين فى أعمالهم، وقد تشير إلى المُصَلَّى الذى لا يتسع سوى لعدد قليل من المصلين، وهى فى القاموس اللغوى تعنى - أيضًا - المسجد بغير منبر.
أما لفظة الشيخ فيتعدد التفسير - أيضًا - بشأنها، فنحن نطلقها على رجل الدين، ويجوز إطلاقها على الرجل المتقدم فى العُمْر (قَالَتَا لا نَسْقِى حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ)، وقد أحسن الكاتب استعمال هذه الكلمة، فهو لم يقل زاوية العجوز ولا زاوية الكهل؛ ذلك أن العجوز لا تُنسب إلا إلى المرأة المُسِنّة (فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ)، والكهل هو من تجاوز عُمْرُه الثلاثين إلى الأربعين وقيل إلى الخمسين (وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِى الْمَهْدِ وَكَهْلًا).

> تسعى الرواية إلى التفريق بين المتصوف الحقيقى و«المتشبه»

تساؤلات عديدة ومشروعة يتوقف القارئ أمامها بخصوص العنوان، ولكنه - حتمًا - سيجد الأجوبة الشافية حين يدخل إلى الرواية ويشرع فى قراءتها الصفحة تلْو الأخرى.
ويباغتنا الإهداء (إلى ط.ع ألهمنى أحداث هذه الرواية) فيزيد من حيرتنا وطرح أسئلتنا، ويدفعنا الفضول إلى التساؤل؛ مَنْ هو (ط.ع)؟، ولن نتوقف طويلًا أمام هذا الأمر، وعلينا أن نتناول الإهداء كحرفين دون إجهاد أنفسنا فى تخمين معرفة صاحب الحرفين.
لذا؛ يحق لنا القول إن حرف (الطاء) هو الحرف السادس عشر فى أبجديتنا الجميلة، وحرف (العين) ترتيبه الثامن عشر، ولا يوجد فى الأبجدية العربية سوى حرفين فقط يشيران إلى معنى، وهما (الدال والعين)، والعين تُجْمَع على (عيون) و(أعين)، وشتَّان فى المعنى بين اللفظتين، فلفظة (عيون) تتعلق بمجارى المياه (إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِى جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ)، أما (أعين) فتدل على حاسة البصر (فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ).
وحرف (الطاء) مجهور كما يقول علماء اللغة، فهل قصد الكاتب - بوعى أو لا وعى - حتمية الجهر فى وجه المدنس لنتطهر (وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا) ولنحيا حياة كريمة (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ)، وأنه رأى فى ذلك احتياجًا لبَصَرٍ يُبْصِرِ الأشياء على حقيقتها بغير زيف ودون خداع؟

وبصرف النظر عمًّا يقصده الكاتب، فإن تعددية التأويل من شأنها إثراء العمل، والدفع به نحو آفاقٍ رحبة تضيف إليه ولا تحذف منه.

إن حاتم رضوان - باعتقادى - حاول أن يساعد ذائقة التلقى لدينا قبل أن نخطو بخطوات واسعة داخل أرْوِقَة روايته، فها هو يسوق لنا - بعد الإهداء مباشرةً - مقولةً للعلّامة جلال الدين الرومى (وقد يأتى أحدُهم خفيفًا، يطفو بجانبك، فى كل هذا الغرق، كجذع شجرة يصلح للنجاة). ليُعَبِّد لقارئه الطريق المؤدى إلى كل بقاع النص ليَسْهُل تلقيه وفهمه؛ وهو - فى ذات الوقت - يُحذِّره من أن العالم الذى ارتضى الولوج إليه - بمحض إرادته - يمثل فى مُدنَّسه مساحة شاسعة من الغرق.

ويضعنا الروائى وجهًا لوجه أمام أحداث الرواية، فالبطلة «زهرة» (خريجة الاقتصاد والعلوم السياسية) تسعى إلى التماس العلاج من الشيخ «على الشريف» بعد ما آل إليه حالها من (آلامها الجسدية والأعراض المرضية المتفرقة، تنهش فيها، وعذاباتها النفسية، الكوابيس التى تطاردها فى الصحو والمنام، الأشباح والخيالات تشاهدها... مشاعرها المتضاربة نحو أمها وأخيها... تناولها لمئات الأقراص دون جدوى).

ويبدو أن التدهور الذى أصاب «زهرة» مبعثه ما تلقته من صدمة بفعل تجربة حبٍ فاشلة مع الشاب الثرى «خالد عبد المجيد» (رفيقها فى الجامعة) الذى غرر بها كما أخبرنا الكاتب فى نهايات الرواية، وحاول اغتصابها لكنها أفلتت منه عنوةً، مما سبب لها كل هذه الآلام والأزمات والتى لم تجد معها شفاءً إلا باللجوء إلى الشيخ المزعوم وطرق باب حصنه المنيع (الزاوية)، ورغم عدم السماح لها بمقابلته المرة تلو الأخرى إلا أنها لم تعدم الأمل، وأخيرًا يقابلها الشيخ بعد تَجَاوُزها لأمكنةٍ غريبة وطقوس مهيبة (لم ترتح زهرة لنظرة الشيخ، تحدق فيها بجرأة تمسح جسدها من أعلى رأسها ووجهها)... (فاحت فى الهواء رائحة بخور قوية، تنفستها رغمًا عنها، ضاق صدرها وشعرت بدوار خفيف ورأت يده تعبث بحبَّات المسبحة فى حركة عصبية).

لتبدأ أولى الجلسات ليخبرها الشيخ «على الشريف» بأنه اهتدى إلى أن جنيًا عاشقًا يسكنها وحان طرده من جسدها، ويشير إليها أن تتمدد على شيزلونج بالغرفة، ويشعل البخور، ويضع يده على شعرها، ويتمتم بكلماتٍ غير مفهومة، وراح يكتب على فخذها بماء الزعفران، وحين يحاول اغتصابها تدفعه بكل قوة - كما دفعت خالد عبدالمجيد من قبل - وتهرول إلى الشارع.

ولعل ذلك ما حثَّها على إعادة النظر فى كل مسعاها (انزاحت الغشاوة وتبدد الغمام، اتسعت الرؤية، بدت الصورة أمامها كاملة وواضحة، أى ضلال وقعتْ فيه، أين تركت عقلها قبل أن تمضى ويجرفها الطريق نحو الزاوية والشيخ).

وتشرع «زهرة» فى مجابهة «على الشريف» مع أبناء المدينة الرافضين له ولأفعاله ولوجود الزاوية أو المنارة كما أسماها.

وها هم الشباب الثائرون يقذفون الزاوية بزجاجات المولوتوف والطوب لتتهاوى الشبابيك الخشبية والمشربيات، وتشتعل النيران بالمقر والشيخ (تشتعل النيران فى جلبابه الأبيض، يتقافز كفأر مذعور، لايدرى ماذا يفعل، تمرغ فى الأرض يحاول إطفاءها، انهالت الحجارة عليه وانهمرت قطع الطوب).

لتنتهى أسطورة «على الشريف» وزاويته، وعالمه المقندس؛ الذى يظهر القداسة ويبطن كل الموبقات والدنس، لا يتورع عن تعاطى الحشيش، وشرب الخمر، والأكثر من ذلك إقامة علاقة مثلية/ جنسية من قِبَل الشيخ تجاه مريده، وكأن فى المثلية جواز مرور إلى التصوف المزعوم؛ حدث هذا مع صفوان من قِبَل شيخه «على العمرى»، وحين أصبح «صفوان» شيخًا فعل نفس الإجرام مع مريده «على الشريف».

وجميع الشيوخ - فى هذا العالم الموبوء داخل النص الروائى - يُسَخِّرون المُقَدَس لخدمة أهوائهم المدنسة، وفى سبيل ذلك يجلبون الضحايا إليهم بادعائهم فك السحر، وطرد الجن من أجساد المرضى، وجلب الحبيب، وتزويج العانس، وغير ذلك كثير.

والروائى حاتم رضوان ينفى صفة الصوفى أو المتصوف عن هؤلاء، وينعتهم بـ (المشتبه) وهو الفاسق يتشبه بهما، يبغى غرضًا فى نفسه؛ مالًا، شهوة، أو مكانة بين الناس. هذا ما ذكره الكاتب بعد انتهاء الرواية، ليوضح للمتلقى حقيقة العالم الذى تناوله فنيًا.

وقد استطاع رضوان بمهارته المعتادة أن يحرك مَلَكَة التلقى عندنا، وينشط تفكيرنا، ليكون بوسعنا أن نوجه كلمات الشجب والإدانة إلى ذلك العالم الموبوء الذى عرضه لنا.

قد نتفق مع الكاتب فى كثير من رؤاه الإبداعية، وقد نختلف معه فى قليلٍ منها، لكننا - فى كل الأحوال - لا ننكر الجهد الكبير الذى صاغ به النص بلغتة السلسلة العذبة، تلك اللغة نأى بها عن الوقوع فى براثن الألفاظ المعجمية والقديمة؛ الأمر الذى أغنانا عن استدعاء ابن منظور - بلسانه العربى - وتوجية الدعوة للعلامة الزمخشرى - بأساس بلاغته - ليجلسا بجانبنا ونحن نقرأ الرواية.

لغة الرواية خالية من التقعير والغرابة ولا تحتاج إلى تفاسير معجمية

زاوية الشيخ
رواية
حاتم رضوان
دار النسيم للنشر والتوزيع

يأتى الديوان الأحدث للشاعرة آلاء فودة تحت عنوان «بحة فى عواء ذئب»، وهو ديوان لا ينفصل عن خطاب قصيدة النثر فى ثوبها الأخير؛ بل يبدو كما لو كان يعمق بعض ظواهر هذا الجنس الأدبى، مؤكدا على قيمه وتقنيات بنائه، والتى أحاول من خلال الفقرات المقبلة مساءلتها من خلال نصوص الديوان وما تطرحه من قيم جمالية، تضمر وراءها بالضرورة كثيرا من المعانى والقيم الثقافية.

«بحة فى عواء ذئب»

قسوة الواقع وغياب الأنثى

خالد حسان

بداية سنحاول من خلال عنوان الديوان أن ننفذ إلى ما يطرحه الخطاب من رؤى ومعان وقيم، استقى الخطاب بعضها من الأطر الجمالية لقصيدة النثر كجنس أدبى، واستقى بعضها الآخر من الثقافة كحاضن أكبر وفاعل بالغ الأهمية فى وعى الشاعر. الذئب فى الثقافة العربية يشير إلى مجموعة من المعانى التى تدور حول الدهاء واليقظة والقوة والشجاعة، والذئب حيوان برى يعيش فى الصحارى وعلى أطراف القرى حيث المساحات الخالية من التجمعات السكانية، فهو حيوان لا يمكن ترويضه أو تدجينه، كما يتميز الذئب ثقافيا ببعض السمات التى يظهر فيها كمثال للشهامة والعزة فهو لا يأكل الجيفة، ولا يرضى بالقليل، والذئب إذا ما جرح؛ فإنه يبعد عن رفاقه الذئاب مخافة أن يأكلوه، ولكن ما دلالة العواء للذئب؟ إن الذئاب تعوى لتتواصل مع بعضها البعض، ولكن البحة التى تظهر فى عواء الذئب تجعل عواءه حزنا وحسرة، و نواحا ولوعة، وكأن الشاعرة هنا تقرن بينها وبين الذئب فى كل السمات التى ذكرناها، وربما أهمها التفرد والشجاعة فى الخروج عن نمطية الحياة، وعدم الخنوع والجسارة فى ارتياد الأهوال، كما تقرن بين كلامها فى الديوان/ شعرها وبين عواء الذئب،



آلاء فودة

أو بمعنى أدق بين شعرها وبين البحة فى صوت الذئب وهو يعوى، وكأن هذا الشعر هو نواح شخص مكلوم أو ذئب جريح.

كل نص/ قصيدة من قصائد الديوان تسعى لرسم معنى ما، من خلال مجموعة من التفاصيل الصغيرة التى تكون فى النهاية كناية أو مجازا كليا، لا تنفصل المعانى التى يطرحها الخطاب عن خطاب قصيدة النثر فى صيغته التسعينية، حيث يظهر الشاعر/ الشاعرة كشخص بسيط، يحاول أن يقدم لنا العالم من خلال وجهة نظره الذاتية، لا من خلال تصور جاهز أو أيديولوجيا ما، فى لغة تقريرية تبعد كل البعد عن التجريدات الذهنية أو اللغة المجازية، كما تغلب الحسية على نظرة الشاعر/ الشاعرة، فهى تتعامل مع العالم من خلال حواسها، لا من خلال رؤى وتأملات ذهنية.

وبرغم حديثها عن نفسها بصيغة المؤنث إلا أن الشاعرة لا تظهر هنا بوصفها أنثى، بمعنى أنها لا تطرح قضايا نسوية بقدر ما تظهر كذات إنسانية تعانى من القلق والتوتر والإحباط والملل وغيرها من عذابات إنسانية تتكرر لأى شخص ذكر كان أم أنثى تحت وطأة الواقع وبانقضاء الزمن. وهكذا فإن حضور الواقع بقسوته قد غيب صوت الأنثى وقضى عليه.

وبرغم خروج اللغة من معادلة الشعرية فى نصوص الديوان، إذ أصبحت تكتفى – أو تكاد – بقدرتها على توصيل المعنى، على الرغم من ذلك فإن الشعر هنا ينهض عبر الخيال، لكن ما طبيعة هذا الخيال؟ وكيف يمكن أن يتولد عبر لغة تقريرية، لا تطمح فى أية انحرافات لغوية؟ الخيال هنا يعكس قدرة الشاعرة على اللعب بمفردات الواقع الحسى، عن طريق أنسنة الأشياء، وتقديم ما هو عادى فى صورة غير عادية، ها هى تتحدث عن العالم فتقول:

سيموت هذا العالم مبكرا
قبل أن تنضج ثمار جسده
ويتعلم الخطو لنهايات سعيدة
قبل أن ينبت لفكيه أسنان لبنية
وتكف حروبه عن التبول اللاإرادى
قبل أن يتعلم نطق كلمات بسيطة
كالحب والرحمة والله
وقبل أن يمنحنا حقيقة واحدة
تمنعنا عن سبة

إنها تتحدث عن العالم كما لو كان طفلا، وتتماهى مع هذه الاستعارة فى خيال مطول حول هذا الطفل/ العالم الذى يبدو أنه طفل أصابته لعنة ستجعله يموت قبل أن يشتد عوده، أو قبل أن تطلع له أسنان، وقبل أن يكف عن التبول اللا إرادى .. إلخ وهكذا تماهى الشاعرة بين العالم وذلك الطفل البائس، ثم تأتى فى السطر الأخير وتباعد بين طرفى الاستعارة لنجد أنفسنا فى مواجهة عالم مشئوم، يذهب تجاه حتفه دون أن يمنحنا حقيقة واحدة تمنعنا عن سبه.

إن الخيال هنا نابع من ذلك التشبيه أو الاستعارة المكنية التى جعلت الشاعرة تحذف المشبه به / الطفل وتستطرد فى ذكر أشياء من لوازمه.

إن الخيال داخل الخطاب الشعرى يعد بمثابة القدرة الوحيدة المتبقية لدى الشاعرة لترويض هذا الواقع واللعب معه، وخيانته ، فهى لا تكف عن تجسيد كل ما هو معنوى وأنسنة كل ما هو جامد، بغرض التعبير عن مشاعر الرفض والتمرد على الأنساق الاجتماعية والثقافية وكذلك الأنساق الشعرية التى هى جزء من الثقافة وأنساقها، ففى نص « قصيدة أعلى كتفى» تحول غرفتها إلى حلبة صراع تظهر فيها القصيدة ككائن أو عضو ملاصق لجسد الشاعرة، كما تظهر كائنات أخرى كالثعابين والبعوض تحاول النيل من الشاعرة التى تلوذ منها بالكتابة، على الرغم من أن الكتابة ذاتها ليست أرحم عليها من هذه الكائنات، فالقصيدة تظهر كما لو كانت غصة فى حلق الذات الشاعرة، لا تفتأ تعبث بها، وتتمرد عليها. وفى قصيدة «ماكيت للطبيعة قبل آدم» تجعل الشاعرة للعناق الإنسانى قدرة خارقة على تمدد الزمن، واستعادة صورة الطبيعة فى شكلها البدائى قبل اللغة والحضارة:

فى المساحة التى يضم فيها
أحدهما الآخر
« ماكيت»
للطبيعة قبل آدم
بحيرات
أشجار
حيتان
سيقان بامبو
أسود أليفة
خمر
رمال
كهوف
وأبيات شعر

وكأن العناق قادر على استعادة الصفاء الأول الذى افتقده الإنسان- حسب لاكان- عندما كان متوحدا مع الطبيعة/ الأم، قبل أن يعى حقيقة كونه شخصا له ذات مختلفة ومتمايزة، للعناق هنا القدرة السحرية على اكتشاف عوالم جديدة وأزمنة أكثر رحابة، وكأنه ملاذ الشاعرة للتخلص من قيود الواقع إلى رحابة الخيال واتساعه.

فى النص الأول بالديوان «قبلة توشك أن تحدث» يمكن أن نجد مجموعة من المعانى الثقافية المتعلقة بانسحاق الإنسانية وتهافتها تحت وطأة الآلة والمدنية الحديثة، فالشاعرة قد اختصرت الإنسانية فى الجسد، الذى من الممكن أن يتهتك وتصبح أجزاؤه مجرد أشياء مادية لمساعدة هذه المدنية، كل حسب وظيفته الاستعمالية، فالعظام يمكن أن تكون مساند لمقاعد الأتوبيسات، الأقدام - بعد هرسها- ستكون معجونا للأسفلت، الدماء مصدر للطاقة ... إلخ، وهكذا يتم اختصار الإنسان فى جسد بال، يمكن استخدامه فى أغراض كثيرة، النص يحمل نوعا من السخرية المرة، وكثيرا من اليأس وفقدان الأمل فى حياة أقدر على استيعاب عذابات الإنسان وطموحاته وأحلامه وهزائمه. ولعل فقدان الأمل يظهر بشكل جلى فى المقطع الأخير من القصيدة عندما تقول :

دماؤنا التى تتناثر على مرآة السائق
هى مصدر نظيف ومتجدد للطاقة
اشحنو عرباتكم بها
وغنوا وأنتم فى الطريق
فربما يحن «كلاكس» لحنجرته
القديمة

> كل قصيدة تسعى لرسم معنى ما، من خلال مجموعة من التفاصيل الصغيرة التى تكون فى النهاية كناية أو مجازا كليا

إن افتراض أن تصبح الدماء مصدرا للطاقة هو نوع من السخرية، كما أن فعلى الأمر «اشحنوا» و«غنوا» يحملان قدرا كبيرا من السخرية وفقدان الأمل أيضا، وكأن الذات الشاعرة قد يئست من قدرة الآخر/ المدنية/ العالم على فهم مغزى الكلام / السخرية، فتستمر الشاعرة فى طريقها الذى اتخذته وسخريتها التى بدأتها لتقول لهم: عيشوا الحياة واستمتعوا وغنوا ولو على حساب دماء الإنسان وروحه التى تعوى.

الخطاب الشعرى عند آلاء فودة هو خطاب مسكون بنزعة فلسفية وجودية، تستدعى أسئلة شعرية حول معنى الحياة، وسر الوجود وحقيقته، فالذات الشاعرة هنا تبحث عن أجوبة لأسئلتها الوجودية، عن رتق يكمل هذا النقص البادى فى وجه العالم، فهى تبحث عن «وجه الحقيقة» وهى تدرك أن طريق البحث شاق، وتكلفة الوصول باهظة، لذا تصرخ وتقول:

من يحمل عنا عبء التجربة
يا رب لقد دخلنا فى التجربة
يا رب لقد قتلتنا التجربة

ولعل مصدر الأسئلة الوجودية التى تؤرق الذات وتسلبها نعمة العيش فى سلام مثل باقى البشر هو ذلك الوعى الذى يسيطر عليها فى أدق التفاصيل وأشدها بساطة وعادية، انظر إليها وهى تقول:

هذا النص لا يليق بنهاية مجيدة
بنهاية لأم تبحث طيلة النهار عن فم لابنتها
بصيدلانية تتحسس مواضع الألم
لتغرز فيها عصبا جديدا
عصبا يثور كلما نفخنا فيه
بنهاية تليق بزوجة نسيت أصابعها فى المواعين
وحين احترقت الوجبة طبخت نفسها كبديل واقعى

إن التفاصيل التى تذكرها الذات هى تفاصيل واقعية لإنسانة تعيش عدة أدوار فهى أم وصيدلانية وزوجة، ولعل تعدد هذه الأدوار هو ما يولد شعورا ضاغطا بالقسوة والقهر، وهو ما يدفعها إلى الضجر ومن ثم طرح أسئلتها الوجودية. وهكذا تسيطر على الخطاب الشعرى نزعة من التشاؤم وفقدان الأمل، وهى نزعة مسيطرة على الخطاب الشعرى لقصيدة النثر منذ تدشينها على يد جماعة شعر اللبنانية وحتى الآن، وترتبط نزعة التشاؤم بإحساس عميق باللاجدوى من كل شىء، انظر معى إلى هذه العبارات: «مساء الخير يا صديقى أو صباح الخير»، «مساء أو صباح لا شىء يعود كأمس»، «فلم تفلح آلة الزمن فى تعديل ما جرى»، «ثقب أسود كبير سيبتلعنى فى آخر مدا»، «لى ثلاث وعشرون خيبة»، «لى ثلاث وعشرون وجعا»، «ثلاث وعشرون ثقبا بالجدار ولم يمنحتى الضوء صورته» الحقيقة أن العبارات التى تصدر الشعور بالحسرة والتشاؤم وفقدان الأمل أكثر من أن تذكر هنا، لكن عندما نجد عبارة مثل «كتابات كافكا الحقيقية» فإننا نتوقف هنا لنتساءل عن دلالة ورود كافكا داخل الخطاب، وكافكا كما هو معروف كاتب معروف بحسه المأساوى وأسئلته الوجودية، وكأن ذكره هنا يضع أيدينا على طبيعة مشاعر الحزن والفقد داخل الديوان، فهو ليس حزنا ناتجا عن مجرد اصطدام بقسوة الواقع، وإنما للحزن هنا دلالات أخرى؛ فهو حزن ثقافى ناتج عن الوعى، وعى الشاعرة المفارق ثقافيا للواقع الذى تعيشه.

لا تكف الشاعرة عن تجسيد كل ما هو معنوى وأنسنة كل ما هو جامد، بغرض التعبير عن مشاعر الرفض والتمرد على الأنساق الاجتماعية والثقافية والشعرية

آلاء فودة
شعر
بحّةٌ في عواءِ ذئب

عن النقد والنقاد

أضواء على تاريخ الحركة النقدية فى مصر (1)

إيهاب الملاح

1

لم يكن يخطر فى بالى أن أحاول -مجرد محاولة- التعرض لتاريخ الحركة النقدية فى مصر خلال المائة والعشرين عامًا الأخيرة (بالتحديد من نهاية الربع الأول من القرن العشرين؛ مع صدور كتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين عام ١٩٢٦ والذى يُؤرَّخ به لأول انطلاقة منهجية حديثة فى تاريخ النقد العربى كله) فذلك فوق طاقتى واحتمالى وطموحى!.

لكن بالتأكيد يظل التعرض لقضايا وموضوعات وشخصيات تتصل بتاريخ الحركة النقدية، وتطورها، وظهور التيارات النقدية الحديثة، وتمايزها ومساحات انتشارها أو انحسارها، شاغلًا رئيسًا ومطلبًا له الأولوية لأى مهتم بالحركة النقدية؛ قراءة وممارسة وانشغالًا وتطبيقًا.

وأقول لطالما كانت هذه الدائرة المعرفية من الدوائر المثيرة دائمًا للفضول والقراءة والشغف معًا! وأنا ممن شُغفوا منذ حداثة سنهم بحبِّ النقد، والهوس به، كنشاطٍ معرفى وفكرى غير منفصل بالمرة عن تاريخ ونشاط الحركة الفكرية والثقافية فى مصر والعالم العربى منذ الحملة الفرنسية (وفى العالم كله بالتبعية) وحتى وقتنا هذا.

ولطالما كنت أنظر إلى «النقد» كعتبة معرفية كبرى، وبوابة عبور شرعية مؤهلة للاطلاع على علوم ومعارف إنسانية أخرى لا يمكن الاستغناء عنها أبدًا! لم أنظر إلى النقد فى يوم من الأيام على أنه علم منفصل مستقل بمناهجه وأدواته وإجراءاته، بمعزل عن غيره من العلوم الإنسانية والطبيعية، ولعل دراسة النقد والإقبال على قراءة مراجعه النظرية (وليس تعيُّناته التطبيقية فقط) قد فتح الباب على مصراعيه أمامى كى أتعمق قراءة ودراسة علوم إنسانية أخرى؛ مثل علم اللغة، وعلم النفس، وعلوم الاجتماع والأنثروبولوجيا والثقافة، والتاريخ وفلسفته، والفلسفة (تاريخها ومذاهبها وقضاياها الكبرى... إلخ). وقد ارتأى لى فى تلك الفترة أن دراسة النقد (واللغة بالأخص) هى جماع ونقطة التقاء كل العلوم والمعارف الممكنة والمتاحة.

لم ينفصل النقد أبدًا عن تطورات ومجريات العلوم الأخرى، إنه الوعاء الفكرى المرن الذى يستوعب الإفادة التامة بل الضرورية من كل العلوم والمعارف الأخرى.. ولا أحسب أن ما يشيع الآن فى العالم كله من إقبال على النقد الثقافى والدراسات الثقافية إلا ترجمة وتجسيدًا لهذا المعنى الكلى والشامل للنقد كما عرفته وكما أحبه!.

طه حسين



جابر عصفور



عبدالعظيم أنيس

2

وعبر سنواتٍ طويلة من البحث والدراسة والنشر؛ وجدتنى قد تعرضت -شئت أم أبيت!- إلى محطات ومفاصل من تاريخ هذه الحركة الثرية النشطة فى مصر خلال القرن العشرين؛ إما بوقفاتٍ تحليلية مطولة أمام أعلام ورؤوس وأقطاب هذه الحركة منذ نشأتها (فى النصف



الثانى من القرن التاسع عشر) وحتى وقتنا الراهن، وإما بقراءاتٍ لنصوص نقدية أو كتب تأسيسية مثَّلت انتقالات مفصلية فى تاريخ وتطور وحركية هذا النقد..

كان هذا الاهتمام؛ بل الولع نتيجة مباشرة لدراستى للنقد، وقراءاتى المستمرة التى لم تنقطع لحظة واحدة من قبل دخولى الجامعة، وحتى الآن، ورغم أننا لم ندرس مذاهب وتيارات النقد الأدبى الحديث إلا فى فصلٍ وحيد ونحن فى الفرقة الرابعة بكلية الآداب، فإن ألمع وأهم الأساتذة الذين درسوا لنا بقية المواد والفروع كانوا من كبار أساتذة تيار النقد الاجتماعى و(علم اجتماع الأدب على وجه الخصوص)؛ عبد المنعم تليمة، وسيد البحراوى، وجابر عصفور (عليهم رحمة الله)، وحسين حمودة، وخيرى دومة، وسامى سليمان..

كلهم كانوا مثقفين كبارًا بالمعنى الاصطلاحى الإنسانى لكلمة «مثقف»، وكلهم يعتز بانتسابه إلى تقاليد التنوير والعقلانية التى أسسها وأرساها طه حسين، ورعاها من بعده تلاميذه؛ محمد كامل حسين، وسهير القلماوى، وعبد العزيز الأهوانى، وعبد المحسن بدر، وشكرى عياد.. وكانت النزعة العقلانية النقدية «الجذرية» فى تكوين هؤلاء جميعًا هى ما يمايزهم بمسافاتٍ عن غيرهم من أساتذة الأدب والنقد فى الجامعات الأخرى (باستثناءاتٍ محدودة فى جامعة عين شمس والإسكندرية)...

جميعهم كانوا ينطلقون فى درس مذاهب النقد الأدبى من نصوص أعلامه الكبار؛ كان ذلك يشق على أغلب الطلبة، ويجعلهم يتخبطون بين صفحات الكتب التى يسمعون بأسمائها (وربما أسماء مؤلفيها!) لأول مرة فى حياتهم، ناهيك عن قراءة نصوص لأسماء بقيمة: طه حسين، وهيكل، والعقاد، ومحمد مندور، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وغيرهم.

وكان قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة (وأظن أنه ما زال) يحرص على هذا التقليد المنهجى، وهو التعرف على الأفكار المؤسسة للتيارات والمذاهب النقدية من خلال تجلياتها فى نصوص هؤلاء الكبار؛ فلا يمكن مثلًا



رشاد رشدى

أن نتعرف على ملامح نظرية «التعبير» الرومانسية وتجلياتها التاريخية الاجتماعية فى النقد الأدبى، من دون أن نقرأ نصوص طه حسين («فى الشعر الجاهلى»، و«الأدب الجاهلى»، و«حديث الأربعاء»، و«من حديث الشعر والنثر»، مثلًا) أو نتوقف عند محطة «الديوان فى الأدب والنقد» المفصلية فى تاريخ النقد العربى الحديث.

ولا يمكن أن نقف على أبرز ملامح المنهج التاريخى؛ بمعناه المعرفى والفلسفى، كما طبقه باقتدار مثلًا تلاميذ طه حسين ومنهم شوقى ضيف فى موسوعته الكبرى الغنية عن التعريف «تاريخ الأدب العربى» بأجزائها العشرة أو تلاميذه من بعده؛ مثل ناصر الدين الأسد فى «مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية»، أو فى أطروحة يوسف خليف التأسيسية عن «شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى»... إلخ.



وبسبب من هذا العشق والانغماس الكامل فى الإقبال على دراسة النقد والتعمق فى كل ما يتصل بموضوعه وقضاياه ومذاهبه؛ أخذت أدرك -شيئًا فشيئًا- الحدَّ الفاصل بين أشكال الممارسة النقدية فى تراثنا النقدى، منذ وُجد الفن القولى الأول فى الثقافة العربية (الشعر) بكل ما أتيح لها من إمكانات ونظرات وأدوات، وتمحورت حول دراسة النص القرآنى،



محمد مندور



غالى شكرى

والتى استمرت حتى بدايات العصر الحديث (سنتخذ من الحملة الفرنسية حدًا تاريخيًا للتمييز ليس إلا) وبين الممارسة النقدية الحديثة والمعرفة النظرية التى بدأت فى النمو والتراكم مع تأسيس الجامعة المصرية فى العام ١٩٠٨ وتخرج أول طالب مصرى يحصل منها على درجة الدكتوراه فى الآداب عام ١٩١٥ وهو الدكتور طه حسين.

أدركت أن هذا الحد الفاصل يمكن اختزاله وتكثيفه فى كلمة واحدة جامعة، هى الوعى بفكرة «المنهج»؛ المنهج بما هو طريقة فى التفكير ومسلك فى البحث، وخطوات منطقية مترابطة تنبنى على مقدماتٍ وفرضياتٍ وطروحاتٍ يتبعها مجموعةٌ من الإجراءات والتطبيقات التى تسير بصاحبها فى طريقٍ متمايز ومتباعد عن العشوائية والفوضى واللا نظام، وفى الوقت ذاته ينبنى «المنهج» (أى منهج) على حزمة مترابطة من الأسئلة الموضوعية التى تحاول الإحاطة بحدود وماهية وتفاصيل الظاهرة محل الدراسة..

بهذا المعنى لكلمة «المنهج» نستطيع أن نفهم لماذا عُدَّت كتبٌ بذاتها كتبًا مهمة ومؤثرة وتمثل علامة فى تاريخ النقد المصرى والعربى المعاصر.. منها ما انشغل بسؤال المنهج، وطرح الأسئلة المتصلة بـ: ماهية الأدب ووظيفته، وماهية النقد كذلك ووظيفته، والفارق بين دراسة الأدب ونصوصه، وتاريخ الأدب، والتحليل النصى.. إلخ؛ تلك الأسئلة المتعلقة بالماهية والموضوع وحدوده.. إلخ. ومنها ما انشغل مباشرة بتقديم قراءات جديدة وتناولات ومعالجات نقدية تطبيقية تتبنى مفاهيم وتصورات مغايرة للأدب بشكل عام والأنواع الأدبية الحديثة بشكل خاص.

لم ينفصل النقد عن تطورات ومجريات العلوم الأخرى.. إنه الوعاء الفكرى المرن الذى يستوعب الإفادة التامة بل الضرورية من كل العلوم والمعارف الأخرى

بهذا المعنى تتوقف حركة النقد عند محطات مفصلية وحاسمة؛ لدى صدور كتب مثل: كتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين (١٩٢٦)، أو كتاب «الديوان فى الأدب والنقد» للعقاد والمازنى، أو كتاب «فى الأدب المصرى» لأمين الخولى، وصولًا إلى كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (١٩٥٥)، و«دراسات فى الرواية المصرية» (١٩٥٦) لعلى الراعى، و«التحليل الاجتماعى للأدب» للسيد ياسين (١٩٦٩).. أو كتاب لويس عوض «دراسات فى الأدب الإنجليزى الحديث»، أو مقدمته النقدية المنهجية المطولة لترجمته نص شلى الشهير «بروميثيوس طليقا».. إلخ.

4

ارتبط النقد الأدبى القديم عند العرب بعلوم البلاغة أساسًا، والعلوم اللغوية -عمومًا- التى تمحورت وتشكلت حول دراسة القرآن الكريم، والشعر العربى. يكاد يجمع مؤرخو الأدب والنقد أنه كانت هناك فترات انقطاع تشبه ما يمكن أن نطلق عليه «الجمود أو التكلس»؛ تلك التى توازى فترات الضعف والفتور فى إنتاج النوع الأدبى الأساسى فى مسيرة الأدب العربى وهو «الشعر».

لكن فى العصر الحديث، وبعد الحملة الفرنسية، عرف الأدب العربى أنواعًا أدبية (أو أجناسًا إذا شئنا الدقة) جديدة مثل الرواية والقصة والمسرحية. وبالتالى، كان النشاط النقدى بحاجة إلى الاستعانة بالأدوات والرؤى التى أُنجزت أو تم إنجازها فى سياق النقد الغربى بشكل أساسى.

> ارتبط النقد الأدبى القديم عند العرب بعلوم البلاغة والعلوم اللغوية عمومًا التى تمحورت وتشكلت حول دراسة القرآن الكريم والشعر العربى

وهكذا اتسمت حركة نشوء النقد العربى الحديث بالموازاة بين إعادة فحص موروث النقد العربى القديم، وبين الإقبال على دراسة النقد الغربى الحديث، وكان هذان المحوران يتداخلان فى كثيرٍ من الأحيان، يتفاعلان بين إفادة وتمثل واستلهام من جانب وتبعية، واستغراق واستسلام من جانب آخر.

لكن بمرور الوقت، واتساع رقعة التعليم، وفاعلية الحضور الجامعى المكثف، ونشاط الحركة الثقافية (الصحف والنشاط الحزبى والمطبعة وازدهار حركة النشر.. إلخ)، مع عوامل أخرى، توالت الاجتهادات من النقاد العرب بخصوص الأنواع الأدبية الحديثة هذه، كان هناك محاولات متعددة ومهمة ومثمرة للبحث عن خصوصية للأدب العربى (وحتى فى كتابة هذه الأنواع الأدبية الحديثة أو الوافدة) وتنظيرات فى وجهة الإفادة أو الاستفادة من الخصوصية التى تميز الأدب العربى.

أصبح هناك مثلًا محاولاتٌ للربط بين فن القصة القصيرة، وأشكال الحكى فى التراث العربى القديم (الحكاية بشكل أساسى، والمقامة، والمرويات السردية القصيرة.. إلخ)، ولعل دراسة عباس خضر المبكرة عن (نشأة فن القصة القصيرة فى مصر حتى ١٩٣٩) أو دراسة يحيى حقى المؤسسة «فجر القصة المصرية» (١٩٦٢) أو دراسة شكرى عياد التأصيلية «القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى» (١٩٧٩).. نماذج دالة وأصيلة على هذا التوجه فى الربط والدراسة والتحليل.

وشهدت الفترة منذ الربع الأول من القرن العشرين وحتى نهاياته تقريبًا، ظهور ما أسميه الناقد الجسر الذى يصل بين القارئ العادى، وبين الأعمال والنصوص الأدبية، كان يظهر فى فترات ويتراجع فى فترات أخرى، لكنه كان حاضرًا طوال الوقت يمارس أدواره بفعالية وكفاءة.

ومن المؤكد أن تلك الفترة التى كان يكتب فيها كبار النقاد بشكل منتظم فى الصحافة (والدوريات المختلفة) كان لديهم دومًا مراعاة للقارئ العادى (المتلقى العام) بحيث إن اللغة المكتوب بها هذا النقد كانت تصل إليه دون عناء، ويكون فى مقدوره تلقيها وفهمها واستيعابها.

وما زلتُ على قناعتى بأن ثمة أسماء بعينها صنعت للنقد نجومية كبيرة فى ثقافتنا المصرية والعربية (خاصة فى الفترة من عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين وحتى نهاياته)، ابتداء من جيل الآباء المؤسسين: طه حسين، والعقاد، وهيكل، وزكى مبارك، وأحمد ضيف، وأمين الخولى، ومن بعدهم يحيى حقى، ومحمد النويهى، مُرورًا بجيل زكى نجيب محمود، وعلى أدهم، وأنور المعداوى، ومصطفى عبد اللطيف السحرتى، ومحمد غنيمى هلال.. ثم كبار نقاد التيار الاجتماعى (الواقعى والرومانسى) ونجومه: لويس عوض، ومحمد مندور، وأحمد رشدى صالح، ومحمد مفيد الشوباشى، ثم الجيل التالى لهم مباشرة، جيل محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وشكرى عياد، وعلى الراعى، وعبد القادر القط، وعز الدين إسماعيل، وغالى شكرى، ورجاء النقاش، وفاروق خورشيد، وفاروق عبد القادر، وإبراهيم فتحى وصلاح عبد الصبور، ويوسف الشارونى..

فضلًا على أعلام تيار النقد الجديد فى مصر؛ رشاد رشدى ومدرسته (محمد عنانى وسمير سرحان وعبد العزيز حمودة، وماهر شفيق فريد، وفائق إسحق متى.. إلخ)، كل هذه الأسماء الذهبية اللامعة التى حققت للنقد نجومية عالية وكبيرة، وكانوا هم أيضًا نجومًا حقيقيين..

(ونستكمل فى الحلقة القادمة)


عباس العقاد


محمود أمين العالم


لويس عوض





علاء خالد

شاعر وروائى

جبل جليد الشعر

خلال رحلة كتابتى للشعر، والذى بدأت به رحلتى مع الأدب، نشأت علاقة متذبذبة معه، حضوره ثم اختفاؤه ثم حضوره وهكذا. دائما هناك جبل جليد مغمور له قانون خاص فى توقيت الإعلان عن نفسه. فى البداية كان الشعر هو طريق التعبير عن الذات، وكان الباعث الأساسى لهذا الشعر الذى أكتبه هو مدى اقترابه من الحياة، وتفاصيلها، حتى تحول مع الوقت إلى أرشيف للحظات نادرة فى الحياة اليومية، ولكن بالطبع داخل سياق من المفاهيم والأفكار التى كنت أومن بها أنذاك.

بعد خمس سنوات، تخللها بالطبع كتاب نثرى، ولكن له صيغة الشعر وهو «خطوط الضعف»؛ لم أتوقف يوما عن الكتابة. كان هناك تدفق غير طبيعى يأخذ منه الشعر، ثم مرة واحدة توقفت تمامًا، أصبحت خائفا من أن يكون حدث ذوبان لجبل الجليد كله، وليس قمته فقط؛ لأنى تعاملت معه بشكل غير طبيعى. ولكن للأسف لم يكن هناك طريق آخر.

خلال سنوات التوقف، والتى استمرت ربما خمس أو ست سنوات؛ لم أكتب حرفا، كأنى رجعت أميا، لا أعرف أبجديات هذا العالم. ربما كنت أقرأ بنهم، وأتعجب من هؤلاء الكتاب كيف يصيغون كلماتهم. ثم مرة واحدة بدأت قمة جبل الجليد فى الظهور، وبدأت ألتقط إشارات لجمل تطن فى رأسى. وكتبت قصيدة تلتها أخرى، وبدأت سلسلة من القصائد تتوالى، كأن هذا الجبل قد بنى نفسه مرة أخرى، وأصبح قادرا على أن يطفو.

تكررت هذه العملية على مدار حياتى مع الشعر حوالى خمس مرات، ولكن مع التكرار، لم يعد يكن هناك هذا الخوف القديم من تنكر الشعر لى؛ لأنى أعرف بأن هناك شيئا يتكون، ورؤى تختمر، ونقلة ما تنتظر أن تظهر. ربما كانت هذه التوقفات هى إيقاع الزمن الشعرى داخلى، أو إيقاع الحياة بمعنى آخر، تلك التى كنت أبحث عن تفاصيلها، فأعطتنى تفاصيلها، ومعها هذا الإيقاع الذى تعيش فيه. فالحياة لها دورة أخرى تدور فيها داخل عالم الشعر والمعانى. وكل لحظات اليأس التى كنت أشعر بها، وفيها قررت مرارا، بأننى لن أعود لكتابة الشعر، أو أن الشعر لن يعود لكتابتى. كان الشعر ينظر لى من الناحية الأخرى. ينظر لسفينتى المبحرة، والتى على وشك الاصطدام به، بعد أن أصبح قادرا على أن يحدث هذه الهزة القوية التى تتسرب إلى الكلمات والمعانى.

بالطبع خلال فترات التوقف، كان الشعر يجد منافذ أخرى فى الكتابة النثرية، ولكن برغم هذا لم يتماهى تماما هذا الجبل داخل النثر. ربما أصبح له نسخة جديدة، فهناك فرق بين روح الشعر، وبين واقعة الشعر. ما تسرب إلى النثر هو روح الشعر. إن واقعة الشعر والتى افتتحت بها كتابتى مع الشعر لم تفرط فى ذاتيتها، وتنفرط فى تجارب أخرى. كانت هذه الواقعة قد حفرت القالب الذى يمكن أن يظهر الشعر من خلاله، وكلما توفرت شروط حدوث هذه الواقعة، بدأ التراكم، وبدأ جبل الجليد فى الطفو، وبدأ قمته فى الظهور، وقاعدته تنتظر السفينة المبحرة. كأن الشعر يخلق صدفته من نفسه، يخلق جبل جليده وسفينته، ويجهز لهذا الصدام، من نفسه، وليس من سياق آخر.

ربما هى الحياة التى اتخذت معانى جديدة خلال رحلتى مع الشعر، فمن التفاصيل انتقلت وصارت تبحث عن القالب، أو الشكل الذى يميزها عن باقى الأشكال؛ فالقالب، أو الشكل، هو ضابط الإيقاع، هو الذى يقود الوعى، واللاوعى، وحتى الآن لم يخذلنى، وأثق فيه؛ لأنه حافظ على هويتى الشعرية، بالرغم من تداخلها مع هويات وأنواع كتابية أخرى، حافظ على سفينتى السكرانة، وعلى جبل جليدها المتجدد.

عام جديد

الطاهر شرقاوى

كان هناك شعور قوى داخل «نعيم» بأنه نائم فى مكان آخر غير حجرته، مكان مجهول بالنسبة له، ولقوة هذا الشعور وسيطرته على تفكيره لم يمتلك القدرة على فتح عينيه، خوفا من أن يجد الأمر وقد تحول إلى حقيقة.. دق قلبه بسرعة، مترافقا مع سخونة تسرى فى جسده، تحول الشعور إلى يقين تام بأنه ينام فى مكان ما، فى نفس الوقت حاول أن يفكر بهدوء ليبدد قبضة هذا اليقين، أخذ أنفاسا عميقة، عد من واحد إلى عشرة، ورد على باله لحنا لأغنية يحب الدندنة بها، وبدأ يقنع نفسه بأنه ربما يكون قد بات عند أحد أصدقائه، مثلا تأخروا فى المقهى كعادتهم فى بعض السهرات فاقترح عليه أحدهم الذهاب معه إلى البيت أو شعر بإنهاك لسبب ما فأخذه ليبيت عنده؛ لكنه تذكر أن أحدا من أصدقائه لم يأت إلى المقهى بالأمس، لأول مرة يغيبوا عن الاحتفال بعيد ميلاده، لذا جلس لوقت طويل وحيدا يراقب المارة وفتارين المحلات. كما أن من عاداته ألا ينام بعيدا عن سريره، بالإضافة إلى أنه وقبل أن ينام حلق ذقنه فى حمام بيته، هو متأكد من ذلك لسبب بسيط أنه فكر كثيرا فى ترك شاربه النابت، وحاول أمام المرآة أن يتخيل شكله الجديد، ثم قرر فى النهاية حلق الشارب.

بالأمس جلس «نعيم» فى المقهى، وتحديدا فى المكان المفضل لديه، ركن صغير بالقرب من رصيف الشارع، يتفرج من خلاله على المحبين، وهواة التسكع، ومدمنى التسوق، يمرون من أمامه ببطء، وأجسادهم الشابة مختفية تحت معاطف جلدية سوداء أو بلوفرات صوفية، القليل منهم يلف حول رقبته كوفية، أو يضع قفازا فى يديه، بينما مر من أمامه بعض الفتيات وهن يرتدين طراطير حمراء.

«يوم شتوى قارس» قالها «نعيم» فى سره، لكنه وحسب إحساسه الخاص بتوقعات الطقس، والمجرّب عبر العديد من مواسم الشتاء الماضية، فمن غير المحتمل سقوط مطر، وإن كان يتوقع ليلة باردة كالرصاص.

فتح «نعيم» أمامه صندوق الشطرنج، رص القطع على الرقعة الخشبية بلا ترتيب، احتفظ بالحصان فى يده، منتظرا ظهور أحد الأصدقاء، لكن تأخرهم المريب جعله ينظر إلى الشارع، ويتأمل المحلات المقابلة، وقد كتب على زجاجها بخط أبيض يشبه نتف الثلج عبارة: happy new year بينما ظلت يده قابضة على الحصان الخشبى بقوة.

تذكر ذلك اليوم البعيد حيث كان مهتما بوضع النتيجة الجديدة على حائط حجرة الجلوس يعلقها فى مسمار كبير كان يحضرها لهم ابن عم لأبيه يعمل فى إحدى الجهات الحكومية، يزورهم قبل السنة الجديدة بأيام، وهو يحملها تحت إبطه ملفوفة فى ورق جرائد، عادة سنوية ظل قريبهم يمارسها لسنوات طويلة بلا ملل، يدور على بيوت الأقارب، وهو يوزع عليهم نتائج السنة الجديدة، وبالمرة يشرب



الشاى أو يتناول وجبة العشاء. بالنسبة له كان يحب أن ينزع أول ورقة من النتيجة، والتى يصنع منها قاربا صغيرا يلون جانبيه بألوان الفلوماستر، ثم يعطيه لأخته الصغيرة، كان يفعل ذلك بالليل بعد أن ينتهى من واجباته المدرسية، وينضم إلى أمه وهى تتفرج على التليفزيون وعندما يخبرها بأن الغد هو أول أيام السنة الجديدة، لم تكن تهتم أو ترد على كلامه، ولما يذكرها بأن هذا حدثا مهما، فهناك سنة تمضى وأخرى ستبدأ فى الغد، تقول الأم بهدوء: «اليوم مثل الأمس، والغد مثل اليوم». وقتها لم يفهم عدم حماستها بتلك المناسبات التى يهتم هو بها، فبالإضافة إلى رأس السنة لم تكن أمه تهتم بالعيد القومى أو بعيد العمال أو حتى تعرف توقيتهما، فقط تستعد ليوم عاشوراء أو قدوم رمضان، وتعرف طقوس شم النسيم، فى النهاية تقول الأم كلمتها الفاصلة: «كلها أيام ربنا».

بعد كل تلك السنوات الطويلة، تبين له أن حكمة أمه منطقية وقابلة للتصديق، بدت له الأيام والشهور والسنوات الفائتة، مثل يوم واحد يتكرر كثيرا، وبنفس التفاصيل، حتى انه اعتاد عليه، يعرف ماذا سيفعل فى الصباح وبعد الظهر وبالليل، أشياء يكررها كل يوم وعلى مدى طويل من السنوات، سنوات تماثل عمر الشبان والفتيات الذين يمرون من أمامه فى الشارع، وهم يتكلمون بصوت عال ويضحكون باستمرار، حتى عندما كان يعمل لم يتغير أو تحدث له نقلات عظمى، أيامها كان يعمل كل أيام الأسبوع ما عدا الجمعة، يغرق يوميا فى دفاتر الشركات التى يقوم بمراجعة حساباتها، ومحاولاته المضنية لتخفيض قيمة الضرائب المفروضة عليها، أعمال روتينية اعتاد ممارستها، لم يحب شغله كمحاسب قانونى أو حتى يكرهه، ولم يفكر فى مثل هذا الخاطر كثيرا، ما يفعله كل صباح هو الذهاب إلى مكتبه، والانغماس فى دوامة الشغل، وبعدها يروح إلى المقهى، يدردش ويضحك ويلعب الشطرنج، الأمر أشبه بتفريغ الدماغ من كل شىء، استعدادا لتعبئته من جديد فى اليوم التالى.

لم يكن فى المقهى ركن للشطرنج، ولم يكن رواده من المهتمين به أو حتى يجيدون لعبه، «نعيم» بدوره لم يكن يجيد لعبة الطاولة أو الدومينو، حاول أصدقاؤه تعليمه، لكنه - وبجدارة - فشل فى إجادتهما، رغم تلك الإجابات التى كان يسمعها بلهجة لا تخلو من اندهاش أو لوم، جرسون المقهى قال وهو يأخذ الطاولة: «إنها لا تحتاج إلى تعلم». أحد الرواد القريبين منه علق قائلا: «الطاولة؟.. إنها سهلة جدا». بينما قال أحد الأصدقاء بنبرة هادئة «زوجتى التى أشك فى ذكائها، تعلمتها فى ساعة زمن». إجابات كانت تشعر «نعيم» بالقلق وربما التوتر، بينه وبين نفسه بذل قصارى جهده فى دروس التعلم، استمع جيدا لمعلميه، كتب بعض التعليمات فى ورقة ظلت لأيام فى جيب قميصه، راقب جيرانه المستغرقين فى اللعب على المناضد القريبة، فى النهاية اكتشف مدى الفشل العظيم الذى حققه، وأن جدارا فولاذيا نما بسرعة بينه وبين الطاولة والدومينو، وبعد تفكير اكتشف أن السبب فى هذا الفشل لا يرجع إلى غبائه أو عدم استيعابه، ولكن لأن دماغه مختلفة عن بقية الأدمغة التى تجلس على المقهى، فبالتأكيد دماغه لا تستقبل الأشياء بنفس الصورة التى تستقبلها بها أدمغة الآخرين، فما يعتبره الآخرون سهلا ربما يكون بالنسبة له صعبا، وما يظنه الناس صعبا ومعقدا بالنسبة له لا يوجد أسهل وأيسر منه، بشكل ما بث هذا التبرير فى نفسه نوعا من الراحة.. لذلك بدأ يتحدث فى المقهى، بنبرات ممتلئة بالثقة واليقين، بأن الطاولة والدومينو ألعاب مُضيعة للوقت، ولا فائدة عقلية من وراءها، وكان يكرر كثيرة عبارة: «الفائدة العقلية»، وهو يبين لمحدثيه أن العقل هو الجزء الأسمى فى الإنسان، وأن من يمتلك العقل يمتلك الحكمة، وأنه الفارق الوحيد بيننا وبين الحيوانات، ولو وهب الله الحيوانات العقل مثل الإنسان، لكنا الآن نعمل لديهم خدما وعبيدا، والأفضل للإنسان أن يغذى عقله ويدربه حتى لا يعلوه الصدأ. من أجل كل ذلك، اشترى «نعيم» شطرنج ووضعه فى المقهى، شطرنج خاص به وبأصدقائه فقط، وكان حريصا على أن يختاره من الحجم الكبير، قطع خشبية منحوتة بدقة ومطلية بعناية، ورقعة تملأ المنضدة أمامه، وكان أكثر حرصا أثناء اللعب، على أن يضع القطعة بقوة على الرقعة، بحيث تحدث صوتا مسموعا، وهو

يصيح فى الذى يلاعبه: «موقفك حرج جدا.. جدا»، فيلتفت الرواد القريبين برؤوسهم، يتأملونه قليلا قبل أن يعودوا إلى ما كانوا فيه، حينها يشعر بنشوة النصر تسرى فى دمائه، فيصيح مرة ثانية على الجرسون طالبا كوبا من الينسون.
ماذا يختلف اليوم عن الغد؟ سأل «نعيم» نفسه هذا السؤال، فكر أنه سؤال فلسفى بعض الشىء، لكنه يستحق عناء التفكير فى الوصول إلى إجابة له، بداخله يقبع يقين صغير أن هناك اختلافا بين الأيام والسنوات، شىء ما يميز السبت عن الأحد، يجعل الخميس غير الجمعة، للثلاثاء طعم مختلف عن الأربعاء لكن ما هو هذا الشىء على وجه التحديد؟ وما هى ماهية هذا الاختلاف؟ ظلت تلك الأسئلة تدور بداخله باحثة عن الطمأنينة، فى نفس الوقت كان شعور آخر على النقيض يعشش بداخله، دائما ما يجد «نعيم» بداخله نقيضين متلازمين، الأمر لم يكن يمثل له مشكلة إلا إذا دخلا فى صراع دموى، ليفرض أحدهما حجته على الثانى، حينها يعانى من الحيرة والتذبذب، النقيض الآخر الذى شعر به فى نفس اللحظة هو حكمة أمه: «اليوم مثل الأمس.. والغد مثل اليوم». كان يشعر بذلك، كل شىء يتكرر، نفس الهواء، ونفس الناس الذين يمرون على الرصيف، وهم يمسكون فى أيديهم بأظرف كبيرة عليها شعار المختبرات الطبية، نفس الصحيفة التى يشتريها كل يوم، ونفس العناوين، كل ما يفعله هو المرور بعينيه على العناوين دون قراءة التفاصيل، ثم يطوى الصحيفة ملقيا بها على المكتب، قائلا فى سره: «لا جديد هذا الصباح».
وضع الجرسون فنجان القهوة وقال: «كل سنة وأنت طيب»، لم يعرف تحديدا ما المقصود من كلام الجرسون هل يعنى عيد ميلاده أم بداية السنة الجديدة؟ عموما

لمس «نعيم» فنجان القهوة بأطراف أصابعه ولما شعر بالسخونة أبعدها ورد بحيادية: «وأنت طيب». يواجهه سوء الفهم فى بداية كل سنة جديدة عندما يتلقى التهانى من الآخرين يدور بخلده هذا السؤال: هل يقصدون السنة أم عيد ميلادى، عموما أن يكون عيد ميلادك هو أول يوم فى السنة الجديدة هو أمر مربك، أيام المدرسة كان يستمتع بهذه المفارقة كان يشعر أن كل هذا الاحتفاء فى الشوارع والتليفزيون بقدوم العام إنما هو احتفاء خاص بعيد ميلاده، بعد ذلك آمن بأنه مجرد نقطة مطر صغيرة لا تلفت نظر أحد، وأن ترادف عيد ميلاده مع قدوم العام الجديد هو ظلم بين له، لن يشعر به أحد من المحيطين به حتى أصدقاء العمر، بالتأكيد ذهبوا إلى بيوت أبنائهم ليحتفلوا هناك دون حتى أن يتذكروا عيد ميلاده أو موعدهم الثابت على المقهى.
فى تلك اللحظة، قرر «نعيم» مع نفسه أنه سيشم الهواء بقوة وتركيز، سيحلل مكوناته فى أنفه ودماغه، فاصلا الروائح الدخيلة عليه، بدءا من روائح المطاعم حتى روائح عوادم السيارات وعطور السيدات ودخان

السجائر، سيحتفظ فقط بالهواء الصافى، النقى، ولا شىء آخر، وفى صباح السنة الجديدة، سيشم أيضا الهواء، بقوة وعمق أكثر، وصولا إلى الهواء الغير مختلط بأى شىء، سوى ندى الصباح الباكر، وسيقارن بينهما، بين هواء عام مضى، وهواء مولود لتوه، مؤكدا لنفسه أنها تجربة تستحق التنفيذ.
وضع الحصان الخشبى على رقعة الشطرنج، نظر فى ساعته، ونهض خارجا من المقهى، تاركا الشطرنج وانتظار الأصدقاء الذين لم يأتوا. فكر أن الوقت ما زال مبكرا للعودة إلى البيت، وأنه عندما يعود ربما ينزع أول ورقة من نتيجة السنة الجديدة، وربما يصنع منها قاربا صغيرا، يضعه فوق التليفزيون. سار ببطء على الرصيف، وهو يستعيد حكمة أمه عن تشابه الأيام، تملى فى الوجوه التى تعيره بيسر، أخذ يتمتم بصوت هامس: «ربما.. ربما».
لم يُشغل باله بالوجوه العديدة التى ترمقه فى استطلاع، ثم سرعان ما تمر مختفية فى الأجساد الكثيفة التى تملأ الشارع. هبت نسمة باردة اقشعر لها جلده، انكمش على نفسه وهو يرفع ياقة الجاكت لأعلى، حلت العتمة، لاحظ أن أنوار الشارع مرتجفة وتميل إلى الاصفرار، وكأنها تشعر ببرد أول الليل، بينما أنوار فتارين المحلات قوية وساطعة، وصل إلى أذنيه صخب يأتى من بعيد، أعقبه مرور سيارة تسير هى الأخرى ببطء وتنطلق منها موسيقى راقصة، توقف قليلا حتى ابتعدت ثم أكمل سيره المتمهل.
من جديد، شعر «نعيم» أنه نام فى مكان آخر غير بيته، مكان لا يعرفه، لكنه لم يجرؤ على فتح عينيه ليتأكد ويطمئن قلبه، خوفا من أن يجد الأمر وقد تحول إلى حقيقة.

سماء رمادية

بوشعيب عطران

- قريبا سنذوب فى الظلمة..
قالها واستمر يلقى بالتعاويذ، لغتها مبهمة لم أفقه لها معنى، يرافقها بحركات غريبة، وبين الفينة والأخرى يرفع نظره إلى الجهة التى تظهر فيها بقعة السماء الرمادية.
سألته بفزع:
- لماذا؟
رد مغمغما:
- حتى نتحول إلى شبحين ويسهل خروجنا..
حاولت استفساره، لكن صوتى احتبس فى حلقى، وأطبق على صدرى ضيق شديد، انزويت فى ركن الزنزانة أرقبه وأتابع عن كثب حركاته الرعناء مصحوبة بهمهمات تعلو وتنخفض.
أدركت أنى فى محنة حقيقية، أشد من تلك التى عشتها قرابة سنة بهذا السجن المشؤوم.
ما إن توغلت وسط هذا البلد الإفريقى بهدف السياحة والاكتشاف، تركت ذات صباح أصدقائى بالفندق دون أن أخبرهم، لأبحث عن جذور جدى من أمى، لم أكن أتوفر على معلومات كافية سوى موقع القرية، بعد رحلة محفوفة بالمخاطر، وجدتنى فى المساء أمام أسوارها، استقبلنى أهلها بارتياح، عقدت معهم أواصر القرابة بعدما تبينوا صدق كلامى بالحقائق والبراهين، استأنست بهم واستأنسوا بى، استضافونى لمدة يومين غادرتهم محملا بهدايا ثمينة.
فى طريقى إلى الفندق، هجم علىَّ مسلحون جردونى من كل شىء، وقطعوا بى طريقا طويلا مغمض العينين، حتى رمونى بهذه الزنزانة اللعينة.
وحيدا لا أكلم أحدا، لا يزورنى أحد، لم يسألوا حتى عن هويتى، وكأنى شخص غير مرئى. لم أكن أرَ سوى سجان عابس، يمدنى بوجبة وحيدة كل صباح، أما حاجاتى فأقضيها بشبه مرحاض، يقبع فى ركن من الزنزانة، رائحته تزكم الأنوف، رغم سقفه الصغير المفتوح على الفضاء.
أعانى الصراخ والعويل، دون أن ينتبه أحد لمعاناتى، لعنت نفسى ولعنت هذا البلد المحكوم بالعصيان والتمرد كنمط اعتادوه فى حياتهم اليومية. وحيدا فى زنزانتى، النوم أصبح يجافنى، أكاد أجن كلما تصورت أن العالم يمضى بشره وخيره وأنا قابع بعيدا عن أحداثه، وأنه سيمضى عقب اختفائى ولن يعرف أهلى

وأصدقائى أبدا مصيرى. بدأت أفكر فى الموت كحقيقة ماثلة أمامى، أطالع معالمها الرهيبة، يخبرنى بها جسدى الذى أصابه السقم والهزال، أستشعر أثره العميق من الألم والقنوط، أتخيلنى ميتا مرميا فى الخلاء عرضة للوحوش أو فى حفرة مجهولة.

فى خضم يأسى، تقفز إلى ذهنى تفاصيل صغيرة لم أكن أبالى بها قط، فأتشبث بها لتمدنى بشىء من الأمل، وأسرح فى دنيا غير التى أحياها، كى لا أصاب بفقدان الذاكرة فيجن عقلى، أو يشل الخوف قدرات تفكيرى.

استحوذت على فكرة الهروب، بدأت أفكر جديا فى طريقة ما حتى ولو كلفتنى حياتى.

فى أتون الرهبة القاتلة، وعلى مشارف إتمام سنة كاملة، فتح باب زنزانتى على مصراعيه وقذف السجان بداخلها شخصا من أهل البلد، حالته سيئة كمن تعرض لتعذيب شديد. لم يكن سهلا لحظتها التقرب منه، لكن مع مرور الوقت، حلت الألفة بيننا وتقاسمنا أفراحنا وأحزاننا.

علمت أنه من المعارضة، وهذا المكان ليس بسجن، بل مخبأ سرى أعد لأشخاص غير مرغوب فيهم، ولا يعرف أبدا مصيرهم.

انتفضت لدى سماعى هذه الحقائق المرعبة وغمغمت يائسا:

- إذن سنقبع هنا إلى ما لا نهاية..

- لا تخش شيئا سنتدبر طريقة ما للخروج..

أجابنى ملوحا بيده إلى السماء، وأسلم نفسه لصمت مطلق وتفكير عميق.

تطلع إلى هذا الصباح باسما، ونحن منهمكين فى تناول وجبتنا:

- سيكون آخر يوم لنا بهذا السجن العفن..

سألته مضطربا:

- كيف ذلك؟ هل جهزت خطة للهروب؟

أجابنى باسما:

- الليلة سيكون كوكب زحل بارزا فى السماء، سيساعدنا نوره فى الاختفاء مع بعض التعاويذ..

لم أفهم شيئا ولم أستزده وضوحا، كل شىء أصبح أمامى مبهما..

عصر ذلك اليوم تحصن بالمرحاض، متطلعا إلى رقعة السماء الرمادية، وما إن لاح المساء حتى صاح بى:

- قف بجانبى ولا تفعل شيئا.

انهمك مجددا فى إلقاء التعاويذ، مصحوبة بحركات غريبة، راسما بسبابته طلاسم فى الهواء وكما قال:

- ينقصنى البخور، لكن هذه التعاويذ سأمنحها طاقة روحينا لتساعدنا فى تحقيق مبتغانا..

وقفت جامدا، أرقبه فزعا، مرت لحظات عصيبة، فجأة وكأن نورا مبهرا على شكل حلقات حف جسده، فتراءى أمام عينى وفى سواد الظلمة جسده يغشاه البياض، تحفه هالة نورانية، ثم بدأ يسبح فى الفضاء صوب بقعة السماء الرمادية.

صاح بى وصوته يصلنى كهدير:

- ماذا تنتظر؟ اقفز مثلى..

تلمست جسدى لم يكن سوى الفراغ، حذوت مثله وقفزت دون صعوبة.

كنا خارج السجن نطير فى علو منخفض، أرى الحياة تجرى والأنوار ساطعة، ولا أحد يأبه لوجودنا سألت رفيقى مذعورا:

- متى سنعود إلى سيرتنا الأولى؟

أجابنى وهو يواصل الصعود:

- فى انتظار بروز كوكب زحل وتلاوة بعض التعاويذ..

حدائق الملاحة في المتحف المحلى

صفية فرجانى

فى مطلع القرن التاسع عشر مع بدء حفر قناة السويس استُقدِم البستانى فرنسيس ليمان من فرنسا لزرع أشجاره الصغيرة فى المساحة المفتوحة التى تفصل بين البحيرة وبيوت المدينة الوليدة على امتداد الواجهة البحرية لبحيرة التمساح فى مواجهة حى الإفرنج.

كان فرنسيس ليمان كبستانيًا معروفًا بحسه الفنى وبحرفيته شديد الدقة، كان يعمل بإلهام داخلى فى بذر البذور وتنسيق الأشجار ولديه قدرة فريدة عن غيره من مزارعى الحدائق والبساتين عُرِف بها.

فى البداية كان ينتقى البذور التى لها ثقل وحجم وملامح مميزة، وتظل بين يديه فترة يُسمِعها نبضات قلبه حتى تألفه ويألفها، وبعض من هذه البذور قد أحضرها معه من فرنسا وخشية أن تنبت فى غير أرضها كان يحفر حفرة صغيرة داخل راض (أرض) حديقته ويترك البذور تنام فيها حتى تتشبع برائحة الأرض قبل أن يرويها بالماء، ثم يعاود استخراجها مرة ثانية ويعرضها لشمس النهار حتى تنشف وتجف رطوبتها ويتركها طوال الليل مكشوفة لضوء القمر وتتلقى فى الصباح الباكر قطرات الندى التى تغمرها، ثم يغمض عينيه ويتخيل شكلا عامًا لوضع البذور بعد أن يكون قد أعد سكنها الدائم فى الرمال دون أن تتعرض مرة أخرى لضوء الشمس خشية تشققها، كان يتخيل شكل ورائحة الأزهار وفق منظر يبهج نفسه ويسعدها أولا ثم يسعد الملائكة الذين كثيرًا ما كان يراهم وحده وهم يطوفون بالأشجار التى يزرعها فى الصباح والمساء.

وعندما سأله زملاؤه: عمن علمه مهارة تنسيق ألوان ورائحة الزهور بجوار بعضها البعض فى تناغم رغم عدم إجادة تعلم أبجديات القراءة والكتابة.

كان يصمت ولا يرد.

فى الليل كان دائمًا ما يسمع مناجاته لأشجار الحديقة التى يشعر بها ويرى من يحاول الاقتراب منها ويسمع حفيف أوراقها، وعند اقترب أحد من أغصانها أو المشى بقرب فروعها المتشعبة على الأرض كانت روحه تسبقه هناك يسمع أنينها ويقيم الفرع الذى سقط، ويمنع الحشرات الزاحفة من الاقتراب من البراعم النابتة، يمسد الأرض بيده التى

تعرف مواضع الخلل بها، وينزع الحشائش التى تحول دون وصول أشعة الشمس إلى الجذور، ويراقب من بعيد من يحاول أن يقطف الأزهار ذات الرائحة الذكية أو يسرقها، ويخفف من أنين البتلات وقت تفتحها، وينظر بفرح لأجنحة الفراشات عندما تمتص رحيق الورود من الأزهار العالية، وبعدها يأتيه النوم بعد أن تطمئن روحه على حديقته.

وأما رئيسه المباشر فقد تابع كل سلوكة داخل الحديقة بناءً على تعليمات عليا.

فوجده فى الصباح الباكر بمجرد أن يمر ويسير فى الحديقة؛ فإن الزهور تتفتح له وحده وهى ما زالت فى براعمها.. ثم تعاود نموها على مهل بعدما يبعد عنها خشية أن ينظر إليها ولا يجدها كما يتمنى. وكان يعانق الأشجار على أطراف الحديقة ليؤنس وحدتها.

سأله رئيسه: لماذا لا يبيت فى منزله ويفضل المبيت فى كوخ بناه فى آخر الحديقة.

قال فرنسيس: إن أشجاره تتألم لفراقه إن تركها فى الليل وحدها.

وعند سؤال زملائه عنه ذكروا بأنه يزرع من أجل زيادة الحافز الإضافى الذى يحصل عليه وحده.

فرد فرنيسيس: إنه يعمل ما يبهج نفسه ويسعدها أولاً ثم ما يسعد الملائكة والآخرين.

بعد سنوات عدة كان فرنسيس ليمان قد مات.

فتعلق كل العشاق فى الإسماعيلية بالحديقة والتى أضحى المشى تحت أشجارها حلم كل المحبين وغنت السمسمية لها، واتخذ الفدائيون الحديقة قِبلتهم التى تسكن بها أرواحهم قبل عبور القناة.

فازدهرت رائحة الياسمين ومسك الليل وغردت العصافير، وبقى القمر بدرًا فوق أغصانها طوال الشهر، وتعطرت المدينة بعطرها، وابتسم كل القادمين لأرضها، وبكت الجدات لفراقها وقت التهجير، وبعثت جدتى قبل موتها من يأتى لها بحفنة رمال من جناين الملاحة توسد رأسها عليها داخل قبرها.

وعين بستانى محلى لزراعة الحدائق التى أطلق عليها حينها جناين الملاحة.

وتساقطت الأزهار والأوراق وقطعت الأشجار من جذورها دون أن يذكر لها السبب وحط فوقها الغرابيب (الغربان) السود وضاقت مسام التربة الرملية احتجاجًا بعد أن مشى الكثيرون على نجيلها دون اكتراث.

واستمر البستانى المحلى فى الحفاظ على أخشاب أشجار جناين الملاحة من السقوط بدعم الجذوع بأعمدة إسمنتية يتم صبها فى قوالب طولية خشية السقوط.

وقرر مهندس الهيئة حماية الحديقة من تلوث الهواء وأشعة الشمس والقمر ومنع عشاق المدينة الذين يأتون فى الصباح والمساء يحفرون قلوب بها الحروف الأولى من أسمائهم على الجذوع والتى تئن وتنزف بعد فراقهم، فأقام الحواجز الإسمنتية المطرزة بسياج من الحديد، ووضعت روائح صناعية مبعدة للفراشات وقطعت أشجار الكازورينا والتين البنغالى والكافور والنخيل الملكى بحجة استهلاكها الكثير من المياه، وغطيت أرضها الرملية بالملح حتى لا ينمو شىء فانتحر الفدائيون والعصافير والغربان وأُلغِى عيد شم النسيم وسكنتها روح فرنسيس ليمان الذى شاهده بعض من اقترب من جناين الملاحة يسير فى دروبها المظلمة ليلًا ونهارًا يبكى ويزرع أشجارًا لا ترى النور أبدًا.

هذا بعض مما وجد فى وثيقة لأجيال قادمة عن مُسمًى حدائق أو جناين الملاحة والتى حفظت بعناية فى أرشيف المتحف المحلى كحدث موثق عثر عليه به بعض من آثار المدينة فى الألفية الثانية.

ما فعلته بى
أجاثا كريستى

سوسن حمدى

اعتدت دوما وضع ورقة نتيجة مطوية داخل الكتاب الذى أقوم بقراءته تحمل تاريخ اليوم الذى بدأت القراءة فيه، كان هذا يمثل تحديا بالنسبة لى لإنهاء الكتاب فى غضون شهر على أقصى تقدير بعد أن عقدت العزم على تطوير مهاراتى فى العمل، واجتزت العديد من دورات التنمية البشرية التى كان ضمن أهدافها تحديد عدد ساعات معين للقراءة.

كنت ألزم نفسى بعدد الكتب التى سأقرأها، وأكتب الأفكار التى أريد تنفيذها والملاحظات التى على إعادة النظر فيها، والأخطاء المتكررة التى يجب تجنبها.

سار الأمر بشكل جيد جدا، فقد ترقيت فى عملى فى وقت قصير، وصرت أترأس إدارة الفرع الذى كنت موظفا صغيرا فيه، وبدأت أسافر فى العديد من المهمات خارج البلاد بعد أن صرت واجهة مشرفة للشركة الأم، بالإضافة لكونى محاضرا فى العديد من دورات التنمية البشرية داخل الشركة وخارجها.

تنوعت الكتب بين السير الذاتية، السياسية، التنمية البشرية، إدارة وتنظيم الوقت، وعلى استحياء كانت هناك بعض الروايات البوليسية التى عشقتها منذ الصغر وتخليت عنها فى الكبر لتحقيق حلمى فى النجاح والتميز.

كانت إحدى روايات أجاثا كريستى هى الموضوعة فى خطة هذا الشهر مع كتاب (كيف تتخلص من قلقك)، حين لاحظت أن الصفحة التى غادرتها بالأمس لا تتفق مع الصفحة التى تظهر أمامى حين فتحت الكتاب فى اليوم التالى، كأن الورقة تحركت من موضعها واستقرت فى مكان آخر غير الذى وضعتها فيه بالأمس.

بدأت أشك فى زوجتى التى لا تقترب أصلا من كتبى كما أمرتها مرارا، أو ربما كان أحد الأبناء الذين غير مسموح لهم بالدخول إلى حجرة المكتب أبدا.

لم أمنح الموضوع اهتماما فى اليوم الأول، وعدّلت من وضع ورقة النتيجة على الصفحة التى اعتقدت إنها كانت نهاية قراءتى بالأمس، وواصلت القراءة التى أعادتنى لطفولتى السابقة.

أوشك كتاب (كيف تتخلص من قلقك) على الانتهاء، ولم أعد لرواية أجاثا خلال أسبوع كامل، غير مكترث بفقدان خيط مواصلة القراءة ليقينى أنى سأمسك به حين أفتحه على آخر كلمات قرأتها.

عدت للرواية فوجدت البطل مات مشنوقا، على الرغم من أنى تركته يكيد لعدوه ويدبر له خطط الانتقام، متى مات! ومن السبب؟ وكيف تحركت ورقة النتيجة دون علم منى!

حاولت إبعاد شبح زوجتى وأولادى من مخيلتى وهم يدخلون المكتب خلسة أثناء غيابى فى العمل وعبثهم بمحتويات حجرتى التى أعتبرها مقدسات لا يجوز المساس بها، وحدثت نفسى أن الأمر به خطأ ولا شك، لكنى مازلت أجهله.

عدت بضع صفحات للخلف حيث كان البطل ما يزال حيا وقد اكتشف للتو أن السيارة التى كان يركبها مفخخة مما جعله يستنتج أن صديقه قد فعل به تلك الخيانة

مما يستوجب رد تلك الصفعة له، والتفكير بكيفية القضاء عليه.
لم أكن أتحمل المزيد من قراءة تلك الصفحات التى علمت بما سيحدث فيها، مما جعلنى أقفز عشر صفحات للأمام ومتابعة الرواية بعدما تم اكتشاف انتحار البطل.
حين غلبنى النعاس، رأيت البطل يقف فى إحدى زوايا حجرة المكتب عاقدا ذراعيه أمام صدره وهو ينفث دخان السيجارة فى الهواء، ثم يقترب منى قائلا بعد أن أبعد السيجارة عن شفتيه:
لماذا لم تنقذنى؟ كان لديك الفرصة لذلك، لكنك تعجلت النهاية، أنت تتعجل حدوث الأشياء، ولا وقت لديك للمشاركة فى حدوثها، يكفيك المشاهدة من بعد، والتمتع بالنتائج السريعة، لكن ذلك سيجلب عليك الندم.
حدقت فيه بشدة، كان دخان سيجارته قد بدأ يغلّف الحجرة بضباب أبيض خفيف، جعل الرؤية غير واضحة أمامى، لكن صوته كان حيا، ورائحة الدخان جعلتنى أفيق من نومى وأنا أسعل بشدة، لاعنًا حماقاتى التى تجعلنى فى هذا السن وتلك المكانة أقرأ تلك الروايات البوليسية اللعينة.
قمت من فورى وفتحت باب حجرة المكتب ليخرج منها الدخان الذى أوشك أن يخنقنى، وسرت فى ردهات المنزل الصامت فى هذا الوقت المتأخر من الليل.
دخلت حجرة أولادى حيث كانوا ينعمون بنوم هادئ، تأملت ملامحهم التى تغيرت كثيرا، مع اقترابهم من مرحلة البلوغ والشباب، وتساءلت متى كبر أولادى دون علمى؟
تذكرت زوجتى وهى تحاول إشراكى دائما فى حياتهم واهتماماتهم، والحديث معهم، والذهاب إلى حفلاتهم المدرسية، أو بطولاتهم الرياضية، لكنى كنت أتعلل دوما بانشغالى، وأن تلك مهمتها وحدها التى خلقت لأجلها، وواجبها هو متابعة الأبناء، وحل مشاكلهم دون أن تطلب منى ذلك، فيكفى عدد ساعات العمل الطويلة التى أقضيها بالخارج، وليس مطلوبا منى متابعة وردية المساء مع الأولاد فى المنزل.
سئمت زوجتى تكرار الأمر بعد إلحاح دام لسنوات، وبدأت أستريح فى الابتعاد عن مشاكل الأولاد وحياتهم، وتصورت أن هذا يمنحنى وقتا إضافيا للتركيز فى العمل وتحقيق المزيد من الإنجازات.
لكنى أقف الآن أمام أولادى أستشعر بعدى عنهم، وضياع ملامحهم البريئة للأبد فى غفلة منى، وأن الذين يرقدون أمامى باتوا غرباء عنى كما تمنيت يومًا.
شعرت بالأسف داخل نفسى وتساءلت كيف يمكن اللحاق بسنوات العمر الفائتة وتعويض ما فقدناه منها؟
أجبت أن علىَّ البحث فى كتب تنظيم وإدارة الوقت، فربما كانت هناك إجابة تريحنى.
ذهبت إلى حجرتى لأنام، لكنى وجدتنى أقف أمام زوجتى النائمة، وقد بدأ الشيب يزحف على شعرها الأسود، وتجاعيد خفيفة ترتسم حول عينيها فتزيدها جمالا.
حاولت الاستغراق فى العمل دون أخذ ما حدث فى تلك الليلة على محمل الجد، لكنى تذكرت الوعد الذى أخذته على نفسى فى تلك بالانتباه إلى أحاديث أولادى وحياتهم ومشاكلهم.
وجدت الأمر مرهقا للغاية مع اهتماماتهم التى لا ترضينى، واختياراتهم التى لا تعجبنى، فابتعدت من جديد دون محاولة طرح وجهة نظرى والدخول فى مهاترات كلامية معهم.
أتممت كتاب (كيف تتخلص من قلقك) وقمت بتدوين الملاحظات الهامة التى تعلمتها، وبعض الجمل والاقتباسات المفيدة، وجال بخاطرى المرور على تلك الرواية التى انتهى الشهر ولم أنته منها بعد.
انتابتنى أسئلة عديدة، بالاقتراب من الكتاب وفتحه عنوة كأنى أهجم على من يعبث فيه دون إذنى
وجدت الورقة فى مكانها التى وضعتها فيه، فهدأت نفسى قليلا وبدأت أتابع القراءة بروية وبكثير من التوجس.

بعد ثلاث صفحات كانت هناك ورقة نتيجة أخرى أخرجتها بهدوء وأنا أنظر إليها بخوف، فتحتها وكانت تحمل نفس التاريخ الذى تحمله الورقة الأولى، تصفحت الكتاب بسرعة فوجدت العديد من الورق المطوى بين الصفحات كلهم يحملون نفس التاريخ.
أغلقت الكتاب بسرعة ورميته بعنف على سطح المكتب، والمئات من الأسئلة تدور بعقلى دون وجود إجابة واحدة.
بدأ القلق ينتابنى جراء هذا الأمر، وتساءلت كيف يحدث هذا وقد انتهيت للتو من كتاب كيف تتخلص من قلقك، عدت إليه من جديد، وإلى الملاحظات والاقتباسات التى استخرجتها منه، وبدأت فى ممارسة التمرينات العقلية التى تساعدنى على التخلص من التفكير فى الأمر وبدءِ مواجهة مع المشكلة مصدر القلق.
اقترب منى ابنى ذو الخمسة عشر عاما يطلب مبلغًا كبيرا من المال للاشتراك فى رحلة تابعة للمدرسة إلى العاصمة الفرنسية، اندهشت أول الأمر أن تقوم إحدى مدارس الثانوى حتى لو كانت دولية برحلة إلى فرنسا، وسألت زوجتى عن صحة هذا الأمر فأجابتنى بأن المدرسة قامت بالفعل بالإعلان عن تلك الرحلة على صفحتها الخاصة بالفيس بوك التى لا أتابعها ولا أشارك فيها.
رفضت الأمر برمته، وتعالى صوت ابنى يطلب منى الموافقة على الرحلة وإلا سيستطيع الحصول على المال طوعا أو كرهًا منى.
ضاقت حدقتا عينى وأنا أستمع إليه بتلك اللهجة الغليظة فى صوته، النظرة القاسية فى عينيه، وبدأت مستويات الأدرينالين تعلو داخل أوردتى فجفّ حلقى، وتسارعت دقات قلبى، وشعرت برغبتى فى الانسحاب والهرب دون المواجهة.
اختبأت بين رفوف مكتبتى الصامتة، وبدأت فى ممارسة تمارين عدم القلق والسيطرة على النفس، وقمت بالتنفس بعمق لطرد الطاقة السلبية الموجودة داخلى، وعدت ثانية لابنى فى محاولة إثناء رغبته عن القيام بتلك الرحلة.
لم أجده، فقد غادر المنزل مسرعا دون أن يخبر أمه بمكان ذهابه، ووقفت حائرا إلى أين أذهب؟
حين أتانى صوت زوجتى من الخلف تُخبرنى أن الإعلان الذى نشرته المدرسة يتضمن ضرورة موافقة ولى الأمر على تلك الرحلة مقابل تقديم الطالب خدمات نافعة داخل محيط أسرته، وأنه كان من الممكن التحايل على الأمر فى تلك النقطة والرفض بطرق مقنّعة، لكنى لا أعرف كيف أخاطب أولادى فى هذه المرحلة الحرجة.
تراجعت للوراء ونظرت إليها بعتب، وألقيت عليها مزيدا من اللوم لعدم نجاحها فى تربية الأولاد بشكل جيد، مذكرًا إياها بأن الإفراط فى تنفيذ مطالبهم وتدليلهم هو ما أدى بنا لتلك النتيجة السيئة.
كنت أعبر الرواق إلى حجرة المكتب وبعضا من كلماتها عن انشغالى الدائم وانعزالى عنهم، هو ما أدى بنا إلى تلك النتيجة وليس سوء تربيتها، يصك أسماعى قبل أن أغلق الباب وأجلس على المقعد الجلدى الوثير الذى بدأت أشك أنه مريح رغم ما دفعته فيه من الأموال.
كانت رواية أجاثا كريستى ما تزال تستلقى على المكتب، تستمع لغضبى فى صمت وتشفٍ، بحثت بعينى عن تلك الورقة اللعينة التى تزيد فى قلقى وأسئلتى فلم أجد أيا منها داخل الرواية، نفضت الرواية مرتين وقلبت كل صفحاتها دفعة واحدة فلم يقابلنى أيًا منها.
فتحتها على أول صفحة وقعت عليها يداى ووجدت البطل المرهق قد استنفد قواه دون أن يستمتع بالمال الذى جمعه طوال حياته، ولا بصحته التى كان فائق الاهتمام بها، وحين تمنى أن يعود بالزمان إلى الخلف ليهدئ من سرعة لهاثه ويستمتع بما كان يملكه، وجد الوقت قد فات والغدر جاءه من الجميع.
كان البطل يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يتمنى أن يعود لزوجته ثانية وتسامحه، دون أن يعلم أنها من قامت بالإبلاغ عنه وإيداعه مستشفى الأمراض العقلية.

ليست كل البدايات تُنبّــأ بالنهايات

قصتان — د. حارص عمار النقيب

المهمة الأخيرة

«شكلى جميل، نشيط، مشدود القوام، صديقى كل يوم ينظر إلىَّ بإعجاب ثم يغادرنى وحيدًا دون أن يلمسنى».
كلما فُتح الباب، أستعد للقيام بمهمتى التى جئت من أجلها، إلا أن صديقى ينظر إلىَّ بإعجاب ويبتسم، وأحيانًا يربت علىَّ، وينطلق.
أصبحت لا أُعير قدومه أى اهتمام، وركنت إلى الكسل والخمول، حتى كدت أن أنسى مهمتى التى جئت لأجلها.
فى يوم شتوى ممطر، فُتح الباب، وجدته يأخذنى برفق، ويربت علىَّ، وكأنه يخاطبنى يقول:
«لقد جاء دورك، فأنا اليوم مسافر، وقد يستمر السفر لشهرين، وأحتاج إليك لحماية السيارة».
انتصبت فوق السيارة، شامخًا، جلدًا، تحملت أمطار الشتاء، وزمهرير ليله، وعبث الأطفال، ومعارك الحيوانات من قطط وكلاب، ورائحة البنزين والزيوت.
تهدل قوامى، وتداخلت ألوانى، وتمزقت جوانبى، أصبحت أغبر، ورائحتى لا تطاق.
فى يوم ما، لا أدرى كم من الوقت مر على وأنا على هذه الحال، ارتعدت فرائصى وأنا أجد يدًا غليظة، تنتزعنى بلا رحمة، زادت من تمزقى، وجدت صديقى يتأفف ويقول:
«لقد انتهت مهمتك».
ثم يلقى بى إلى رجل آخر، ويقول له:
خذ غطاء السيارة هذا، لقد أصبح عديم النفع، وبلا فائدة، أبقه معك حتى يأتى الليل حتى نشعله ونتدفأ عليه.

المدق

المدق الذى يمتد ما بين الموت والحياة، ترتسم على جانبيه ملامح الحياتين، الماء والنبات والفلاحين فى جانب، والرمال والصخور والمقابر على الجانب الآخر، كأنه سياج بين عالم الأموات وعالم الأحياء، اتساعه لا يزيد عن المتر.
عند غروب الشمس تجده يهتز، وتسمع له أنينًا، كأنه رسائل غامضة، وحوار بينه وبين الرياح التى غالبًا ما تزوره بعد رحيل الشمس والبشر.
تلك الرياح التى أنتظرها أنا فى الصباح الباكر لتحكى لى أسرار هذا المدق قبل فراقها له.
ذات صباح وجدت المدق قفرًا، فقد ماتت الحياة على جانبيه، حيث اكتسى بالصبار، والشوك، وأصحاب الزى الأسود، الذين انشغلوا بالدنيا عن ذلك العالم القابع خلفهم، وما كانت زياراتهم وزيهم إلا تقاليد، وعادات فقدت جدواها.
وكانت رسالة المدق «لقد اخترت أن أكون بوجه واحد».



رجل ميت

هويدا أبو سمك

استيقظ «سعيد» ذات صباح ليجد نفسه فقد قدرته على الضحك، شعر ببرودة وصقيع شديد فى وجهه، نظر إلى المرآة فوجد كل شىء على حاله، بدأ فى تدليك وجهه محاولاً التخلص من هذا التنميل دون فائدة.

حاول مرارًا أن يبتسم ولكن وجهه لم يطاوعه، ظل متحجرًا لا يستجيب لأى انفعال خارجى، بدأ يحرك عضلات وجهه يمينًا ويسارًا ينتظر أن تنساب وتتمدد دون رجاء، استرجع كل الذكريات التى كانت تغرقه ضحكًا، جلس أمام التليفزيون ساعات طويلة وهو يسمع كل الأعمال التى رجّت جسده من السعادة والضحكات سابقًا، وكانت النتيجة نفسها.

بدأت مأساته مع الأسئلة التى ظلت تلقى عليه من كل المقربين حوله وأولهم زوجته وابنته الصغيرة وزملائه فى العمل: «ما الذى يغضبك؟.. لماذا لا تضحك مثلما تفعل دائما؟.. ما هذه التكشيرة التى تملأ وجهك؟»، حاول سعيد كثيرًا أن يتجاهل هذه الأسئلة، ولكن الأمر زاد صعوبة عندما سألته ابنته عما يجعله لا يضحك فى وجهها كعادته؟!.

لم يكن سعيد يعرف ماذا حدث له فى تلك الليلة التى فقد فيها قدرته على الضحك، يعرف النتيجة فقط، وهى التى يراها بنفسه كل يوم أمام المرآة ولا يسمح له الآخرون بنسيانها، ومع الوقت والضغط، اضطر أن يحكى لزوجته ما حدث له.

نصحته زوجته أن يذهب لطبيب أعصاب، قالت إنه ربما يعانى من مشاكل فى العصب السابع يمنعه من الضحك، ذهب سعيد إلى الطبيب، وهناك كان المرض يقف فى صالة طويلة ينظم دخول المرضى، يلقى النكات عليهم بروحه المرحة، تمنى سعيد لو يستطيع الضحك على كلماته خفيفة الظل وحاول ولكنه لم يستطع، ضاق من الانتظار ومن ثقل دم الممرض فنهره قائلاً:

ألن يأتى دورى لقد مملت من هذا الانتظار؟

شعر الممرض بالحرج، ونظر إلى الكشف وأخبر سعيد أن دوره القادم، وبعد دقائق قليلة وجه سعيد نفسه يجلس أما طبيب شاب يبتسم ليسأله عن شكواه، فرد بامتعاض:

لا أستطيع أن أضحك.

هربت ضحكة الطبيب الشاب، ليعيد السؤال، فكرر سعيد إجابته، وشرح قائلاً:

منذ أيام استيقظت من نومى على شعور بالخدر فى وجهى، ثم اكتشفت أنى فقدت قدرتى على الضحك، ولم تنجح كل محاولاتى فى استعادتها.

استمر الحوار بين سعيد والطبيب لمدة نصف ساعة، كثرت الأسئلة، وكانت تقريبا الأجوبة هى نفسها ولكن بطريقة مختلفة، سأل الطبيب سعيد إن كان يمر بأى أزمة نفسية أو أى أعراض أخرى، ولكن سعيد أكد له أنه فقط وجد نفسه هكذا فجأة ودون أى مقدمات.

طلب الطبيب الشاب مجموعة من التحاليل، وبعد يومين عاد إليه

سعيد بنتيجة التحاليل، فأكد له أنه لا يعانى من أى مرض عضوى، ونصحه بالذهاب لطبيب نفسى.
مشى سعيد فى الشارع تائهًا يشعر كمن فقد بوصلة الطريق، ينظر للعامة فى الطرقات، هل يلاحظ أحـدًا هـذا الخلل بوجهه، هل بشاعته تمتد لتنتقل منه إلى الآخرين فتغزو أرواحهم وتنتزع الحياة منهم مثلما بدأت تفعل معه، ليته فقط يتذكر أو يضع يده على تلك اللحظة التى شعر فيها بخلاء روحه وصعودها عاليًا، تلك اللحظة التى محا فيها عقله كل رغبة لديه فى الضحك وأعطى أمر لمسام وجهه فاستجابت دون رحمة أو تردد.
طمأنته زوجته مجددًا، وطلبت منه أن يذهب لطبيب نفسى، وفعل، واحتار الطبيب فى أمره، حاول أن يسحب منه الإجابات دون فائدة، نظر إلى عينيه طويلا، وأجلسه على الشيزلونج لأيام، أخضعه لتحقيق طويل، وبعد أسابيع، كتب روشتة طويلة وتمرينات بمحاولة الضحك ٣ مرات فى اليوم.
بعد شهرين مع الأطباء بدأ سعيد يستسلم للأمر الواقع؛ فأصدقاؤه فى العمل لاحظوا تجهمه، كما اشتكى منه أكثر من عميل بسبب عبوسه، وعندما سأله رئيسه فى العمل عن الأمر لم يستطع سعيد أن يخفى عليه حقيقة مرضه، ورجاه أن يمنحه فرصة ربما يأتى العلاج نتيجة.
بدأ سعيد أيضًا يعانى من التنمر من قبل زملائه، عندما يضايقهم أحدًا فى العمل يطلبون من سعيد أن ينتقم لهم وأن يكشر فى وجهه، ومع الوقت بات عبوس سعيد بارزًا، وسخر زملائه من مرضه الذى لم يسمعوا عنه قط، ورغم أن هذه التعليقات كانت تغضبه إلا أنه فى النهاية تعلم أن يغض الطرف عنها.
طرده من العمل كان نتيجة طبيعية لحالته، وبعد عام من محاولات العلاج الفاشلة لم يكن هناك بدًا أن يطلب منه رئيسه ترك العمل.
علاقة سعيد السابقة مع جيرانه والتى كان يسودها الود والمحبة جعلت من تحوله مادة دسمة للقيل والقال، ووجهه العابس كان سبب عزوف البائعات عنه، حتى أنه طلب من زوجته أن تقوم هى بشراء حاجاتها من الباعة لأنه لم يعد يطيق الحديث إلى أحد.
فى المساء كان يجلس فى حجرته يتصفح كتاب، عندما سمع زوجته تتحدث فى الهاتف مع أحدهم ضاحكة، دقق السمع، شعر بالخدر يعود إلى وجهه، تذكر هذا اليوم قبل عام من الآن، كان الحديث طازجًا فى عقله وآذانه، يتكرر أمامه، ويعيد الطعنات إليه بكلماتها التى تقطر سمًا.
هذا المغفل يتصور حتى الآن أن الطفلة ابنته.. لا لا تخاف فالأحمق لا يشك أبدًا فىَّ فهو يضحك على كل نكتة سخيفة أقولها!!.

وردة معتقلة فى كتاب

أحمد عامر

لن أتصفح الجريدة اليوم، ولن ألتفت حين ينادينى أحدٌ باسمى، سأجلس على مقعد منعزل بالمقهى واضعًا يدى اليمنى فوق المنضدة، وقبضتى مكورة، سأستخدم يدى اليسرى فى إخراج السجائر من العلبة، وأمدها إلى فنجان القهوة السادة، أمامى كومة من الورق الأبيض، وديوان كتبه شاعر لم يتزوج من ملهمته، سأفضح نفسى عن عمد، وأكتب:

«اكتشفت منذ زمن أننى لست خالد منصور الشامى، اكتشفت أننى رجل يحمل بطاقة تحقيق شخصية مزورة لشاب قتل منذ ثلاثين عامًا، ولم يهتم أحد بغيابه».

منذ هذا الزمن؛ وأنا أحاول - كل صباح - التخلص من لعنة الذكريات، التى تركها أمانةً برقبتى وهو يحتضر، وفى المساء تحاصرنى الذكريات وتتناوب جَلدى، لا أستطيع - حتى هذه اللحظة التى أجلس فيها وحدى - أن أصرخ، أكتم الصرخة دائمًا وأنا أربت على جسدى المرتعش حتى لا تلاحظ زوجتى النائمة بجوارى، كل ليلة يأتى هذا الشاب بالملابس ذاتها، وبالابتسامة ذاتها أيضًا، ويجلس فوق صدرى، أنتفض، تتجمد الدماء فى عروقى وأنا أحاول الهرب من وجه أمى التى تراقب من الباب الموارب، أفشل- كالعادة- فى أن أحتضننى، أو أبكى بحرقة كبكائى على رحيل أمى، بكاء مكتوم يوم أن ودعتنى شيماء وأنا أسلمها كل الخطابات والصور التى تخصها، سأفضح نفسى وأتستر عليكم، سأعترف- ببساطة مدمن حصل لتوه على جرعة- بأننى لم أقتل هذا الشاب عن عمد، ربما كنت قاسيًا وبارعًا ولم أرتبك وأنا أسلم ضابط الجوازات جواز المرور قاصدًا بلاد الرمل، كنت رحيمًا لمرة واحدة عندما أسميت ابنتى على اسم حبيبة هذا الشاب الذى سرقتُ مؤهلاته الدراسية من درج مكتبه، وعملت بها مهندسًا للاتصالات، ما أحتفظ به هو هذا الديوان لشاعر لم يتزوج من ملهمته، ووردة جافة تتوسط الديوان، تنام قلقة فوق صدر قصيدة عن آخر عناق للحبيبة، وردة بيضاء فقدت أوراقها كموقف رفض لدموعى التى بللتها كثيرًا وأنا أتخيل شيماء قادمه تهز رأسها؛ فيرقص شعرها الناعم فوق وجهها الضاحك، لن أبتسم لعامل المقهى وهو يضع فنجان القهوة الخامس كاستجابة سريعة لإشارتى بيدى اليسرى، وسأتشجع وأقدم العزاء للشاب فى وفاة شيماء، قابلت جثتها منذ شهر بالماركت، كانت مشغولة بطفلها الثالث الذى تحمله وهو يشد حجابها ليغطى جبهتها، ناديتُها:

شيماء!

نظرتْ إلى بغضبٍ بالغ، ردت مستنكرةً:

شيماء مين؟ أنا أم عبدالله؟ أى خدمة؟

تركتنى أكفن قلبى على مهل، وهرولتْ إلى الرجل الملتحى الذى ينتظر عند الباب مع ولد وبنت، ما زالت يدى اليمنى مفرودةً فوق المنضدة، وقبضة يدى متجمدةً، والقلم نائمًا فوق الورق الأبيض، سأفضح نفسى بلا مقابل كصدقة تصلك فى قبرك، وسأطلب فنجان القهوة السادس، وأشرب على مهل باسمك، وسأبحث عن قبرك لأضع فوقه وردة جافة وديوانًا لشاعر لم يتزوج من ملهمته، ليخففا عنى العذاب الذى يتجدد، أو أضعهما على صدرى ربما أغفو قليلًا.

أمل

حنان عزت عويس

كعادة أمل؛ تستيقظ على أذان الفجر.. تمر على حجرته تقبل رأسه، تنظر إلى علِى بحزن وخوف.. يحاول إخفاء آلامه المبرحة حتى تخرج من الغرفة. يحاول التخفيف عنها!!.. تخرج من الغرفة، تقف أمام الباب تسمع صراخه وآلامه، تبكى، أحس بك يا بنى. حاولت إيجاد مكان لك فلم أجد... سامحنى يا بنى «العين بصيرة والإيد قصيرة».

تذهب لصلاة الفجر ودموعها توضيها من غزارتها وقلة حيلتها، باعت كل ما تملك، وأنفقته على علِى دون جدوى. تمكن منه المرض اللعين !! ذهبت كثيرًا إلى المستشفى وفى كل مرة يقال لها: لا يوجد مكان. انتظرى دورك!!!!

كلما ذهبت وجدت أطفالًا تموت أمام عينيها وسط صراخ الآباء وقلة حيلتهم.. تعود حزينة يائسة.. تقف بين يدى الله تبتل السجادة من الدموع المتدفقة وهى ساجدة تدعو الله أن يرحم صغيرها من آلامه.. يضيق صدرها، تخرج إلى الشرفة مع ظهور أول خيوط النهار البيضاء تتأمل وتدعو الله أن يدلها على طريق الصواب لعلاج على. تشعر بالأمل يملأ قلبها. لا تدرى من أين؟!! لكن انشرح صدرها...

يزداد ألم علِى وتسمع منه آه.. تزلزل بيتها وقلبها. تهرول وتهيم على وجهها.. علِى يستغيث!! أنقذينى يا أمى: (باموت) ويغيب عن الوعى... تسرع به إلى المستشفى!!!

كعادة إيمان فى ذكرى وفاة والدها، تذهب للمقابر لزيارته والدعاء له بالمغفرة والرحمة وتقرأ له المزيد من القرآن الذى لم يتركه حتى وفاته. منذ عشرة أعوام وهى تحيى ذكراه... فكرت فى عمل غرفة بكافة مستلزماتها.. كعادة إيمان تنجز كل أعمالها بعد صلاة الفجر مع إشراقة شمس يوم جديد بعد أن تسللت الشمس وخفت القمر بليلة ليأتى الصباح بالأمل والعمل...

بينما ذهبت أمل مسرعة إلى المستشفى تبكى وتتوسل إلى الطبيب لإيجاد مكان دون جدوى!!!!

وقفت أمام غرفة الطوارئ تبكى وتصرخ «ابنى هايضيع منى، يا رب انقذ لى ابنى «...

تمر عليها إيمان ذاهبة إلى الإدارة للتبرع بحجرة بكافة مستلزماتها صدقة جارية على روح والدها... تسمع صراخها وبكاءها الموجع. تحكى أمل قصة صغيرها... تأخذها إيمان وتذهب بها إلى الإدارة لإنقاذ على من الموت المؤكد...

تحاول أمل أن تقبل يد إيمان، وإيمان ترفض وتشد من أزرها وتدعو له بالشفاء...

تسجد أمل على بلاط المستشفى شكرًا لله..

تذهب إيمان لزيارة علِى كل يوم للاطمئنان عليه وتتمنى له الشفاء.. سبحان الخلاق كالبدر الساطع فى سماء الفقر وقلة الحيلة.. سبحان الله رقيق، نظرة عينيه تبوح بما فى قلبه، ينظر لإيمان نظرة حب وشكر وأمل فى غد أفضل...

لأول مرة تشعر إيمان بأنها فعلت شيئًا له قيمة حقيقية...

تنظر إيمان لقائمة الانتظار الطويلة وكل يوم يسقط طير من طيور الجنة المنتظرة أملًا فى الشفاء. تبحث أمل عن حل «ماذا أفعل؟؟!!!» لم تجد سوى دموع عيونها على أطفال فى عمر الزهر تسقط أمامها، تطلق صرخة تزلزل الأرض: آه.. آه لا بد من حل..



شق صغير يتمدد فوق جدار طينى

إلى صديقى الحسن ممدوح أبو الحسن

أشرف الصاوى

بعيون منطفئه،
تدحرجها الدموع فى فم الريح،
من «شق صغير»
يتابع خطوة الشمس
يتحسس ثوبها بآلام بقايا أنامل محترقة،
كما تنتزع كماشة مسامير الظلمة فى نعش،
ينتزع السلام من وسادة رقدتى.
لا تخدعكم حلل النور التى أسبح فيها
برمزها
أنا ابن غير صالح
منذ أشعلت النار فى عينيه وأغصانه
ينزوى هكذا،
يستلقى كشامة على وجه الصباح،
يغرس فى قلب الرمال جذور الحنين
ينفث فى صدر الفراغ
تواريخ البلاد ورحلة الجذور،
يرشق سمعه فى المعانى الخفية فى هديل الحمام
يشد بأصابع الحذر
ضحكة نامت مني
فى جيوب الذاكرة.

أنا ابن غير صالح ... لا أشعر بأى ذنب
حتى حين صفعته بيد اللهيب أمام الجموع الغفيره التى كانت حوله،
غرست خنجرا من نار فى قلبه
ومضيت فى برودة الثلج
بلا شفقة ورحمة،
دون أن يأخذ حفنة واحدة من إنتباهى يكفنها ندم،
حتى دون أن يهتز فى روحى غصن،
قفزت عيناه تستنكر المأساة،
تركتهما نجمتين منطفئتين
يغرس فيهما الجحيم أصابعه وهو يلعق
زرقة لا مبالاتى

أنا ابن غير صالح،
لا أشعر بأى ذنب أو حتى تأنيب ضمير فيما فعلت.
أختبئ فى أجنحة ملاك يطرق أبواب فردوس،
ليعيد عطرًا لقلب وردته الأولى.

بعدما
بقسوة مفتولة العضلات
رشقت تلك البلطة فى سكينة أمى
حين أطل العتاب من عينيها
بمطوتى فقأت أحداقها و حفرت فى وجهها تلك العلامة،
رغمًا عن قلبها المكسور
تعيد ترتيب ملابسى فوق الجدار
تتشمم رائحتى وتمرر كف دفء خفيف
فى برودة السنين
تمسح وجهى على خد السحاب بمنديل المطر،
تخبئ تحت جناحيها
أخوتى الصغار،
حتما سيشتد شيئا فشيئا عودهم
سيبحثون عن الحقيقة،
سيسألون عن عينى أبى،
أغصانه المحترقة،
أمى وبلطتها وسر هديل الحمام فى أحداقها،
عن حذاء حزن طويل
يبحث عن ساقى،
ملابسى «الكاكى» التى تنزف فوق الجدار؛
سيحتاجون حفنة من نور
تخبرهم أنى كنت ابنًا صالحًا جدًا
قبل أن أتناثر فوق ثوب الرمال،
وأنى ذلك الـ «شق الصغير»
ولم أكن أريد الحرب.

دمعتان

أيمن صادق

1
طفل

طفلك الآن حزينٌ.. مُوحَدُ
سقطتْ منه سماءٌ
وتعرَّاه غدُ
هزَّ جذعَ الحُبِّ،
فاسَّاقط وهمٌ
وتدلَّى ندمٌ
بين التشهِّى أسودُ
يَبِسَ العرجونُ..
لا رطْبٌ يردُّ الجوعَ
أو أغنيةٌ ..
يغفو عليها مرقدُ
إنَّه يا أمُّ.. غريبٌ مجهدُ
مقلتاه صارتا ألفَ مدى
فانكمشت فى قلبه الدنيا،
وعافتْها يدُ
إنه الآن حزينٌ
وغريبٌ..
ووحيدٌ ..
سقطتْ منه سماءٌ
وتعدَّاه الغدُ.

2
عروج

أنا يا أمّ مسروقٌ
وعارٍ من قميصِ الحُبِّ ..
تنهشنى ذئابُ الحزنِ .. والحرمان ..
والفقدِ
أقايضَ فى صقيع اليُتْم كذبتَهم؛
بأنَّ زنابق الحنان قد سقطت،
وشمسُكِ لملمتْ عنِّى جدائلَها
فلا وطنٌ .. ولا حضنٌ .. ولا دفءٌ،
سوى جُبٍّ ..
وليلٍ يُشعل الأيام بالبردِ
أنا المسروقُ يا أُمِّى
أُكذِّبُهم ..
وأبحث عن براقكِ عند حائطه؛
يُكذِّبهم ..
فكيف براقكِ المربوط فى خوفى
يغافلنى؟!
يُصدِّق كلَّ ما زعموا،
ويخطف سندسَ الأيامِ من عمرى
ويعرج نحو مربضه ..
من الجنَّاتِ والخُلْدِ؟!

متتاليات

محمد عبد الرحيم

1

فى الوحدة
أضع يدى فى يدى الأخرى
لأصافح روحى

فى المساء
أفتح الباب ثم أغلقه
كأننى عدتُ سريعًا

فى الحب
أنتظر وأنا أعلم
أنكِ لن تأتى
هذا أفضل من لا شىء

فى المرض
أبدو متسامحًا
أعانق يد الصانع
حتى علبة الدواء

فى المنتصف
دائمًا أقف حائرًا

فى الهروب
أجهز كل شىء
الحقيبة والوجهة
إلا قدمى

فى الفم
بذاءات كثيرة
لا أعرف كيف تصير غزلا

فى الحديقة
يجلس حبيبان
آه واللّٰه
أحبهما معًا

فى الفرق
بينى وبينك
ينبغى
ألا يسمح بمرور شعرة

فى السيارة
يجلس فى الخلف
طفل يسبق كل السيارات.

2

كل كلمة أكتبها
أتردد
أتلفت خلفى
أتأكد
تُرى أنا من كتبها أم كنت صدى

حياتى الزائدة عن الحاجة
أمرُ خلالها
أو تمرُ خلالى
كلانا رجل يقضم أظافره

يتخلص من الوقت

من أجل ألا أتأخر
أى قطار يصل أولا
فسوف أركبه
لم تعد تهم الوجهة

أفتح النافذة
لأشاهد العابرين إلى ما لا نهاية
فى الحقيقة أعبر معهم.

3

فى ذاكرتى
جبال وسهول ومراعٍ
قطعان ماشية
وخيول تركض

فى ذاكرتى
حروب وهزائم وصراخ
دماء تسيل من المعدن

فى ذاكرتى
سجن وهروب وجدار

فى ذاكرتى
شعر شعر شعر
شعر كثير بلا كلمات.

4

أريد أن أقول للتراب
يا صديقى القديم
هل تتذكرنى

أن أقول للماء
اشربنى، اروِ عطشك

أن أقول للسحاب
طر بى، وحلق بعيدًا

أن أقول للزهرة
كونى جميلة من أجلى

أن أقول للطائر
التقطنى

لا تدعنى أقع من منقارك

أن أقول لشجرة التين العجوز
يا شجرة العائلة
يا جدى

أن أقول للأرض
لا عدل
لا مساواة

أن أقول للدودة تحت الأرض
ابتهجى
أنا نظيف، شهى
وفى رأسى أفكار جميلة.

وِشَايَاتْ شَارِدَةْ

عصمت النمر

1

يَا رَبِّيَ الجَمِيْلّ
إنَّنِيْ وَحْدِيَ ظَامِئاً
يَخُوْنَنِيَ السَرَابُ
فَإرْسلَ فَرَاشَاتُ التَهَجِّيَ
وَأطْلِعُنِيَ
مَلِكاً عَلَىْ جَلَالِّ المّكَانِ

تَنْتَابَنِيَ أحْيَاناً لَعْثَمَاتٍ
مَأخُوْذَةٍ:
بِزَهّرَةٍ ذَابِلَةٍ
بِرُكّنٍ عَلَىْ مَشَارِفِ إنَاءٍ فَارِغٍ!
فِيْ وَرَقِ الذَاكِرَةِ
مَتَارِيْسٌ!

إنْفَسَخَتُ بَعِيْدَاً لِتَنْجَرِفُ
بِهَذِهِ الأزّهَارِ النَاشِفَةَ
عَلَىْ وَجْهِيَ الَّذِيْ غَبَّرَتّهُ
هَجْمَةَ الضَوْءُ الوَدُوّدُ

الّوَجْهَ قَدّ قِيْسُ
وَقُيِّدَ إلَىْ زَهَرَةٍ ذَابِلَةٍ
الزَهّرَةُ النَاشِفَةُ
قُيِّدَتْ بِالإنَاءِ الفَارِغِ
هَجْمَةَ الضَوْءُ الوَدُوّدُ
تَدَجَجَتُ
غَزَلَتُ مِنْ نَسِيْجِ المُبَاغَتَةِ
وَطَنَاً مِنْ فَرَاغٍ كَكَبِيْر

يَصْنَعُ مَايَشَاءَ

غَامضٌ هُوَّ الوَجْهُ
مَسْلُوْلٍ
تَبّرُزَ عُرُوْقَهُ الزَرّقَاءُ
كَأَفَاعٍ مَيِّتَةٍ
تَعْبُرَهُ
حَوَافِرٌ تَضْرِبُ بِعُنّفٍ
حَتَّىْ تُسْقِطُ الأَزْهَارَ
خَلّفِ ضَوّءٍ عَزِيْزِ المَنَالِ
مَوّشُوْمَةٌ
عَلَىْ حَوَافِّ الإنَاءِ!

2

لَاَ بَأسَ
وَمَعَ ذَلِكَ فَهُوَّ لَاَ يُلَاَمُنِيَّ
مَا أقَلُّ عَدَدَ النَّاسَ
مُهْتَاجِيْ الأعّصَابَ
مَرْضَىْ
بَشْرَتَهُمّ.. بِلَوّنِ الشَمّعِ!

يَتَنَاقَلَوّنِ البُؤْسِ
أبَاً عَنْ جَدٍ
مُمّسِكِيْنَ بِهَشِيْمٍّ بَعْضِهِمُّ
البَعْضِ!
وَحِيْنَ يُدّرِكُوْنَ أنَّنَا
أنْهَكَنَا مَكَائِدِ الجَنِّ
عَنْ طِيْبِ خَاطِرٍ
يُدَقُّ جَرَسْ نَاقُوْسْ

يُشَاهَدُ النُمُّوُ الحَزِيْنَ
لِكُلِّ مَا تَنَبَّأتَ بِهِ
لَوّ أمّكَنَ أنْ تَفُكَّ سَرَاحِيَّ
لاقْتَنَصّتُ صَوّتِيَّ المَنْسُوْلُ!
وَأطّلَقْنَا أشْبَاحُ الرتمَاتِ
مِنْ عَقَالِ عَوَامِلِ التَعّرِيَةِ
أعّلَمُّ
أنَّكَ حِيْنَ تَجْلِسُ وَحَوّلِكَ
القَرْمِيْدُ
لَنْ يُدَاخِلُكَ أدّنَىْ شَكٍ
فِيْ عَدَمِ الجَدّوَىْ!

3

كَانَتْ لِيَ
تَحْتَ أَوَارِ خَرَائِطهَا
خَيْمَةٌ
تُمْطِرُ كُلَّ صَبَاحاً
رِجَالَ هَامَاتِهِمْ لِلشَّمْسِ
نَهْراً لِلْخَيْلِ الشَّارِدَةِ
وَلِلْبَشَرِ الْمَصْلُوبِينَ عَلَى التِيهِ
قَمَراً ذَابَ عَلَى الرَمْلِ

يُقَايِضُ ضَوْءَ النَهَارِ
بِصَيْدِ النُجُومِ
فَتَشْهَدُ أَنَّ فِرْدَوْسَهَا سَاطِعاً
وَتَشْهَدُ أَنَّ جَحِيمَهَا مُقِيمٌ
قُلْتُ لَهُ:
أَنْتَ اللَّيْلَةُ يَا شَيْخِيَ حَزِينٌ
لَكِنِّيَ أَصْعَدُ فِيكَ الآنَ
وَقَدْ أَدْرَكْتُ مَدَاكَ
شَيْخِيَ

كَيْفَ تَسِيرُ فِي الصَحْرَاءِ
وَتَتْرُكَ مَجْرَاكَ!؟
إِنَّكَ قَدْ جَاوَزْتَ الحُزْنَ
وَأَثْقَلْتُ عَلَيَّ
قَالَ
صِرْتُ أَنَا العَبْدَ
وَصَارَ هُوَ مَوْلاَيَ.

4

المَسَاءَ يُجَدِّدُ الغِيَابُ
عِنْدَمَا تَتَأَرْجَحُ النَارُ
أَعْتَقِدُ فِي النَهَارِ
أَوْ لا أَعْتَقِدُ
أَقُولُ وَدَاعاً
لِلنَّهَارِ الَّذِي يُدَمِّرُنَا
أَنْظُرُ إِلَى القَشَّةِ الَتِي لاَ وُجُودَ لَهَا
النَخِيلَ يُرْسِلُ دُخَاناً يَتَبَخَّرُ
يَخْتَرِقُنِيَ الحَنِينُ إِلَى نَفْسِيَ
وَأَنَا أُبْصِرُ وَجْهَ الغَائِبُ
أَعِدُّ الثَوَانِيَ اللَّتِي تَفَرَّقُ بَيْنَنَا
يَفْعُ مِنِّيَ السُرُورُ بِرُؤْيَةِ
قَشَّةٍ مُزَرْقَشَةٍ
يَكْسُوهَا مُخْمَلٍ جَمِيلٍ
وَحَافَةُ مِنْشَارِيَه
ذَاتُ تَقْسِيمٍ دَقِيقٍ
أَمَّا الشَكْلُ فَوَاضِحٍ جِدّاً
حَتَّى بِوُسْعِكَ
أَنْ تَعُدَّ خُطُوطَه
إِنَّ شَبَكَةَ المَسَاءَ حِيكَتْ بِكَثَافَةٍ
تَخْلَعُ أَوْجَاعَهَا
تَكْتَسِي بَعْضَ السَكِينَةِ
أَلْفُ وَجْهاً سَيَلْتَحِفُونَ
المَسَاءَ
يَنْثُرُونَ دِفْئَهُمْ
وَسَطَ أَنْيَابِ الزِحَامْ
صَمْتَ النَوَافِذُ
اللَّتِي اصْطَفَتْكَ
دُونَ الرِفَاقُ
كَأَنَّكَ
مَازِلْتَ مُمْتَدّاً إِلَى نُخَيْلَتُكَ
القَدِيمَةُ

مُتْخَماً
تَبْحَثُ بَيْنَ شُرُودِيَ
عَنْ دِثَارٍ
وَكُنْتَ تُفَتِّشَ قَلْبَ اللَّيْلُ
عَنْ سِرِّيَ
مَازِلْتَ تُوَشْوِشُ أَمْوَاجَكَ
تَتَقَلَّبُ بَيْنَ مَضَاجِعِهُ
حِينَ تَشَاءَ
تُحَدِّثُنِيَ عَنْ وَجَعٍ مُمْتَدٍّ
لِمَدَائِنِكَ الظَمْأَى
وَأَنَا وَإِنْ كُنْتَ أَيْضاً
يَفْصِلُنِيَ عَنْكَ
جُمْلَةٌ وَحِيدَةٌ فِي أَخِرِ السَطْرِ
وَفَاصِلَةٌ
تُكْتَبُ فِي المَتْنِ
وَأَكْتُبُ فِي الهَامِشُ
تَحْمِلُ نِصْفِيَ مَعَكَ
وَأَحْمِلُ نِصْفَكَ مَعِيَ

لَمْ يُخَالِجْنِي
وَقْتُ انْتِظَارِكَ البَشَارَةُ الخَضْرَاءَ

سِوَى اشْتِبَاكُ غَيْرُ مَنْظُورٌ
مَعَ المَصَابِيحِ
اللَّتِي تَتَرَاقَصُ عَلَى السَاحِلِ
لِمَاذَا أَشَحْتَ عَيْنَيْكَ عَمَّا تَرَائِيَ؟

كُنْتُ أَتْلُو قَصِيدَةٌ
لاَ أَعْرِفُ خَالِقُهَا
حَمَلْتُهَا فِي دُرْجِ ذَاكِرَتِيَ
خ مِ سِ ي نَ عَاماً
بَاحِثاً عَنْ وَجْهٍ يُلاَحِقُنِيَ!

بَعْدَ وَقْتٌ لَمْ يَطُلْ
أَبْصَرْتُ شَيْئاً رَاعَنِيَ
قَشَّةٌ مُنْحَنِيَةٌ
لاَ تُشَارِكُ صَدِيقَاتُهَا القَشَّاتُ
لَيْلَتُهُنَ اللَيْلَكِيَّهُ
قَشَّةٌ مُنْحَنِيَّةٌ
تَعْرِفُ مَا تَحْتَهَا
وَتُسَوِّقُ البُوصَ
لاَ تَصْنَعُ تَارِيخاً
وَلاَ ظِلاً
تَعْرِفُ الطُرُقَ كُلَّهَا
تَدُورُ عَلَى كَوْمَةِ لَيْلٍ
(فَالسَاحَةِ وَاسِعَةِ) .
غَطَّيْنَا انْحِنَاءَةُ جُرْحِهَا
بِجَذْوَةِ طِيبَتُنَا
وَسَقَيْنَاهَا الأَخْضَرُ.

على الأفق القريب أراكَ بدرًا

كوثر حامد

على الأفق البعيد أراك نجما
يغلفه الضباب فلا تلوحُ
يواعدنى المساءُ بقرب فجرٍ
يُماطلنى فتبتسم السفوحُ
وترتبك المرائى والحنايا
على دمعٍ وتشتجر الجروح
نسجتُ لك العمائمَ يا حبيبى
يُوشِّيها ندىً وهوىً جموحُ
لكى يزدان منك جبينُ صدق
وقلبٌ لا تكدِّره القروحُ
ولكنّى أراك أسيرَ قومٌ
لهم من كل مخزيةٍ صبوحُ
وفى الآفاق أمنيةٌ تهاوت
وفى الأعماق سنبلة تنوحُ
وينزف فى الحنايا منك جرح
ويغلبك الإباء فلا تبوحُ
كأنا والدجى سجن مدّيدُ
ذُهلنا أو خبا فينا الطموحُ
أو أن الفجر قد غامت رؤاه
علينا أو نأت عنا الفتوحُ
كأنّ الليل طاب له مقامَ
بارأى فهى متكأٌ وسوحُ

فأفرخ من بنى الليلات جيشًا
كتائبه تجىء ولا تروحُ
تكاثرت الجراحُ على فوادى
وخالط خاطرى شكٌ صريحُ
فلم أقبلْ لأرضى من هوانٍ
ولم أفلحْ وقد هوتِ الصُّروحُ
وإذ زحف الشباب فدى وحبا
وعطردمائهم مسكًا يفوح
بدا فى عتمة الآفاقِ نورٌ
ولامس خافقى (طه) و(نوح)
فأُلهمتُ العزائم واصطبارا
وهل اشقى وقد دنت الفتوحُ
على الأفق القريب أراكَ بدرًا
يقود لواك مقدام طموحُ
كمثلِ الغيثِ يتلوه ابتهاجٌ
تعود به لمَيتِ الارضِ روحُ
نقى النفس وحدنا فدانت
لنا الآفاق والنجم اللموحُ

زى الأفلام

أحمد عبد التواب على

من لما بعدت
واتعلمت أعدعد ف الأيام
واتحولت لكائن زى الأفلام
تفتكر أنا هقدر أنام
وأنت عمال تحبى فوق القلب بعكاز
وأنا سامعة مفاصل الباب بتئن
مع إنها مغسولة بجاز
ومش مجاز
الدنيا سواد ف سواد
وبرغم العتمة شيفاك - خيفاك
بقى ليك أنياب وعنين إزاز
بطق شرار
وبتأكل كل اللى يقابلك
أطفال - أشجار - وشوارع
حتى الأشعار
وملامح وشك مش باينه وكأنك ريح
ريحت شويه ف السكة فنزفت كتير
بس أكيد مش بحلم
مع إنى كنت أتمنى إنه يكون حلم
وأما أفوق وانفض من فوق الروح
تراب العشق - أنساك
وأقول كان
وكأنك طيف وطوفان
وسفينة نوح وشيطان
أتاريك مخلوق مش عادى
وبرغم الاقفال ماضى
وبتقدر تتحرك فى عروقى براحتك
وبراعتك دايما ف التخدير
وتمص كعادتك من دمى وكأنك
زومبى
مش ذنبى إنك مش عارف تشفى
ولا قادر تنسى
وتقولى أنا ميت لكن حبيت
طيب تيجى إزاى
والقلب خلاص من كتر اللوم
بقى أنصاف - بيدوب
دوبان السكر ف الشاى
ومتعلق يافطة ع الباب
ترجونى التزم الصبر
ومشفتش ليه من خرم الباب
وأنا قاعدة بلضم ف مشاعرى
وبلملم ف الجرح الحى.

قهوة سادة

فاطمة جعفر

عَمَلت قهْوتها..
قَعَدَت على مكْتبها
فَتَحت أول صفحة فْ حُضن
أجِندَة جديدة.
كَتَبِت..
واحد:
ترْتيب شكل حياتى بْدونه.
اتنين:
مَسْح جميع أرقامه وْصوَره
وْكل رسايله ..
أو «فويوساته» من تليفونى
تلاتة:
قَطْع جميع علاقاتى بْكل الناس..
كل الكافِيهات.. الطُرق..
اللى زمان شارْكونا..
أوقاتنا الحلوة أو المُرَّة..
أربعة:
تَغْيير كل حاجات البيت اللى
بتحمل أنفاسه..
عطوره.. ولمساته ..
بصمة خَطوةَ خطَّاها..
أو صَدَى صوت..
خمسة... تموت.



د.محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

فى مديح بلاغة السجال

إذا كان المفهوم السائد للبلاغة يتمثل فى مجموعة من طرائق الإقناع المؤدية إلى التوافق والإذعان للدعوى فى التواصل بين الخطيب وسامعيه؛ فإن هناك مفاهيم أخرى لا يمكن التغافل عنها فى دراسة مختلف جهات التواصل التى تشكل علاقاتنا فى الفضاء العمومى، ومنها مفهومها المتمثل فى مجموعة من الآليات الخطابية المؤدية إلى الاختلاف؛ أى ذلك الضرب من التواصل القائم على تدبير نزاعات الرأى الذى يصطلح عليه بلفظ «السجال»، وهذا الضرب يتعرض للتبخيس؛ لأنه يفاقم الخلافات بدل أن يحلها، حتى أصبح السجال وصفا للحوار المنحرف الذى يتسبب فى تأجيج الخلافات. وهذا حكم خاطئ؛ لأن السجال ليس حوارًا يروم الوصول إلى الاتفاق مثلما يحصل فى التواصل البلاغى الحجاجى العادى الذى يسعى إلى تحقيق نتيجة تتمثل فى إقناع الطرف الآخر.

يشتغل السجال وفق جهات تواصلية مختلفة، ووظائفه السوسيوخطابية ليست مماثلة لوظائف الحجاج العادى. السجال خطاب يقوم على النقض والتقريع فى تدبيره النزاع، وهو يتبلور فى فضاء ديموقراطى ومجتمعات قائمة على التعدد ومحكومة بالنزاع والمواجهة بين مواقف متصادمة. وفى ديموقراطية قائمة على التعدد ينبغى أن تقال هذه الاختلافات والخلافات العصية على الحل، ومن التوهم الاعتقاد بأن الاختلافات الإيديولوجية والدينية وتضارب المصالح وصراع الهويات يمكن حلها بنقاش وديع هادئ. إننا فى بلاغة الاختلاف حيث استمرار الخلاف ليس علامة على الإخفاق، بقدر ما هو سمة العمل الديموقراطى. إن السجال فى جوهره صيغة للتعايش فى الاختلاف. وبهذا سنقبله ونراه مكونا يبنى الفضاء العمومى مثله مثل الحوار الذى يروم حصول التوافق. وسنكف عن تقييمه بمعايير الحوار الكلاسيكى الذى لا علاقة له به؛ إنه يخضع لقواعد أخرى، ويستجيب لحاجات أخرى.

إذا كانت الوظيفة الأساس للسجال العمومى الدائر حول قضايا ذات النفع العام، دعم التعايش فى الاختلاف؛ فإنها ليست الوظيفة الوحيدة؛ فالمساجل ينطوى دائما على نية كسب أكبر عدد ممكن من الجمهور حول الدعوى التى يتقدم بها. كما أن له وظيفة أخرى تتمثل فى تقريب المسافة الاجتماعية بين أطراف لا يمكنها أن تلتقى وجها لوجه، وهذا يسمح بخلق وحدة فى المجتمع قائمة على التنوع. وأما وظيفته الرابعة؛ فهى الاتهام والإدانة، وهى وظيفة خطابية تختلف عن بلاغة الإكراه باعتبارها فعلا رمزيا يتجلى فى المظاهرات والإضرابات والاحتجاجات. إن بلاغة الاختلاف لا تدبر النزاعات الاجتماعية، ولكنها تدبر نزاعات الرأى القائمة على النزاعات الاجتماعية. وهو ما يفسر أنها تواكب أو تعقب الحركات الاجتماعية التى تنزل للشارع وقد تلجأ للعنف الجسدى أحيانا. بيد أن العنف فى السجال يظل خِطابيا ووظيفيا يتشكل وفق قواعد الأطر الخِطابية التى ينتمى إليها.

ما فائدة خطاب يقوم على مضاعفة وتأجيج الخلاف فى بناء فضاء عمومى؟

أولا: ينبغى أن ننظر إلى الخلاف والاختلاف نظرة جديدة فى مجتمعات تقوم على التعدد إيديولوجيا ودينيا وفى الهوية والمصالح؛ هذا الخلاف قوة وظيفية فى بناء المجتمعات الدينامية الحية.

ثانيا: ينبغى أن نتخلى عن النظرة المثالية فى أننا يمكن أن نصل إلى حلّ لاختلافاتنا، وأن نفكر فى ضرورة بناء تعايشنا على قبول الخلاف؛ لأنه واقع لا يمكن إنكاره مهما حلمنا بمجتمع مثالى.

ثالثا: مهما اصطبغ السجال بالعنف اللفظى؛ فإنه يخضع لضوابط وقيود من قبيل نوع ونمط الخطاب والمكان والزمان اللذين يجرى فيهما الخطاب والمخاطب الذى يتوجه إليه وغير ذلك من الضوابط؛ لاحظ الفرق بين السجال فى مناظرة رئاسية متلفزة وبين السجال فى منتديات الحوار فى شبكات التواصل الاجتماعى.

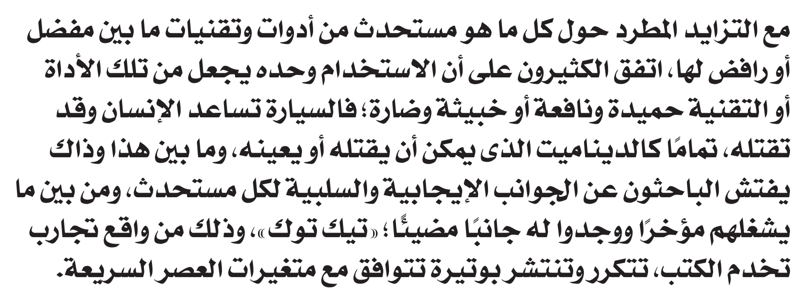
إذا كانت البلاغة المعهودة قد اشتغلت منذ أرسطو على الحجاج فى خطابات تواصلية تروم الإقناع والإذعان لدعوى مشتركة؛ فإن هناك بلاغة أخرى أكثر تجذرا فى الخطابات العملية، ومنها الخطابات السجالية التى تخوض نزاعا حول قضايا ذات النفع العام؛ دينية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية؛ هذه البلاغة لا تقوم وظيفتها الأساس على الإقناع، بل على النزاع والخصام والإدانة. إنها بلاغة الخطابات السجالية العمومية التى ينبغى أن نعيد النظر فى تقييمها السائد المبنى على وجهة نظر معيارية حجاجية منطقية تقصيها من دائرة الحجاج العقلى، أو على وجهة نظر تقيس السجال العمومى ذى النفع العام على الشجار بين أفراد أو جماعات فى شؤون خاصة؛ فتبادل الشتائم بين جارين هو مجرد عنف لا يمكن أن يشكل سجالا.

السجال ظاهرة خطابية تقوم على عدة آليات واستراتيجيات؛ وهو يتحدد أساسا بالانقسام والاستقطاب وتبخيس الآخر، وقد يتوسل بالعنف اللفظى وقد لا يتوسل به. وإذا كانت وظيفته الأساس إخراج النزاع إلى الوجود أو التعبير عنه خطابيا بدل أن يظل مكتوما؛ فإن ذلك يتيح الفرصة لبناء تواصل قائم على الاختلاف فى الفضاء العمومى بين فصائل متباعدة الرأى يستحيل أحيانا أن يقوم بينها أى اتصال.



تيك توك يقود ثورة فى عالم الكتب





مع التزايد المطرد حول كل ما هو مستحدث من أدوات وتقنيات ما بين مفضل أو رافض لها، اتفق الكثيرون على أن الاستخدام وحده يجعل من تلك الأداة أو التقنية حميدة ونافعة أو خبيثة وضارة؛ فالسيارة تساعد الإنسان وقد تقتله، تمامًا كالديناميت الذى يمكن أن يقتله أو يعينه، وما بين هذا وذاك يفتش الباحثون عن الجوانب الإيجابية والسلبية لكل مستحدث، ومن بين ما يشغلهم مؤخرًا ووجدوا له جانبًا مضيئًا؛ «تيك توك»، وذلك من واقع تجارب تخدم الكتب، تتكرر وتنتشر بوتيرة تتوافق مع متغيرات العصر السريعة.

ج. ا

وجدت خبيرة الكتب «كلير أرميتستيد» فى جريدة «الجارديان» البريطانية ما يستحق الرصد لمشاريع واعدة أفاد من خلالها تطبيق «تيك توك» الكتب، وساعد فى تسويقها، والترويج لها بين الشباب، عبر مقاطع فيديو شيقة أعد لها جيدًا، وجاءت نتائجها مدهشة فى إنجلترا، بل وفى أرجاء عدة بالقارة الأوروبية، وأثبتت فاعليتها فى مختلف أنواع الكتب، بفضل مجموعة من الشباب القارئ الواعى الذى يجد المداخل المناسبة لجذب القراء فى ثوانٍ قليلة.

أطلقت منصة «تيك توك» نافذة خاصة بها أسمتها «بوك توك» أو «كِتاب توك» استغلالًا للأوضاع التى فرضها انتشار فيروس كورونا، واكتسب زخمًا كبيرًا خلال بضعة أشهر، وبات له تأثير، يمكن تقديره، وكان الملفت أن المراهقين هم الفئة الأكثر ترددًا على تلك النافذة، مما جذب مزيدًا من الناشرين والمتاجر، ومزيدًا من التنوع؛ فلم تعد الكتب المصورة والروايات البوليسية فقط، ولكن تروج للكتب التاريخية والعلمية وصولًا للكلاسيكيات وأحدث نسخة من الإلياذة.

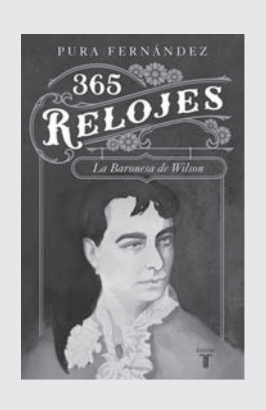
باتت المقاطع الخاصة بنافذة «بوك توك» تحظى بمشاهدة الملايين الذين ينتظرون الجديد منها بعدما كسبت ثقتهم، وهكذا أخذت رويدًا تتحكم فى مبيعات الكتب، وكذلك قوائم الأكثر مبيعًا، وقد رصدت عدة دراسات ما أحدثه الترويج للكتب عبر «تيك توك» مقارنة بوضع تلك الكتب قبلها أو مقارنة بغيرها يراها خبراء القراءة أكثر أهمية، وبالتالى؛ فإن هذا المستحدث أصبح طوق النجاة لإنقاذ الشباب من الظلام.

كما وفر «بوك توك» ملايين من فرص العمل للشباب الذى وجد فى حب القراءة والقدرة على التعبير عما يقرأ مهنة تستحق أن يعطيها حياته بسعادة تتسلل بدورها للمشاهدين والمتابعين لتلك المقاطع، والكتاب الورقى هو المستهدف الرئيسى، وينتهى التقرير إلى أن المجال واسع للغاية لمزيد من التطوير الذى سيخدم الكتب والثقافة، وأن الاستخدام الجيد لـ «تيك توك» يمكن أن يحدث ثورة البشرية فى حاجة لها.

السيرة المنسية للبارونة ويلسون

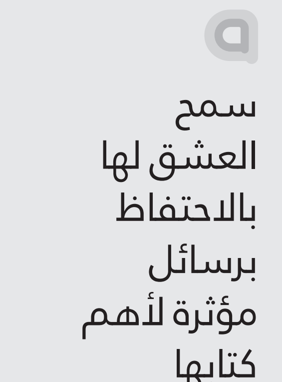
بين غرناطة وبرشلونة غاصت ابنة الأندلس «إميليا سيرانو دى تورنيل» (١٨٤٣-١٩٢٢) فى عشق الأدب، وخاصة اللاتينى، وقد عرفت باسم «البارونة ويلسون» بعد زواجها من البارون الانجليزى – الألمانى الأصل – «هاينريش ويلسون»، هذا العشق الذى جعلها صحفية ثم رحالة بين بلدان الأمريكتين الناطقة بالإسبانية، مما سمح لها بالاحتفاظ برسائل مؤثرة لأهم كتابها أمثال «ألفونسو دى لامارتين»، «ألكسندر دوماس»، «فرانسيسكو مارتينيز دى لا روزا»، ولكن غايتها كانت التدوين عن الأماكن وشعوبها؛ رجال ونساء، وخاصة السكان الأصليين، لتخلف حياة طويلة وغزيرة امتدت لنحو ٧٨ عامًا، يحيط بها الكثير من الغموض، تحاول الكاتبة «بورا فرنانديز» كشف البعض منه «٣٦٥ ساعة: حياة البارونة ويلسون».

سمح العشق لها بالاحتفاظ برسائل مؤثرة لأهم كتابها





أوراق تينا براون المزعجة



تبدو الفضائح داخل القصور الملكية ومنها البريطانية أمرًا معتادًا، خاصة وأن كل حدث شاذ مهما كان بسيطًا يعظم ويصبح فى سياق الفضحية، وفى أثر الأحداث الجسام تعود الكاتبة «تينا براون» لإثارة الضجة بعد ١٥ عام من كتابها «سيرة ديانا» بآخر؛ عنوانه «أوراق القصر» الذى لا تكشف به عن فضائح جديدة، ولكنها تدفع للقارئ بالكثير من التفاصيل والتفسيرات المهمة التى تتجرد فيها من عاطفتها تجاه القصر وأهله باستثناء الملكة إليزابيث الثانية التى تحوم حولها دون أن تخدشها مثل غيرها، وتركز براون هذه المرة على الطبقية التى باتت واضحة، ومن أهم أبواب الفساد التى جعلت القصر يضحى بأبنائه فى سبيل الحفاظ على النظام الملكى.

تدفع للقارئ بالكثير من التفاصيل المهمة التى تتجرد فيها من عاطفتها تجاه القصر وأهله باستثناء الملكة



160 حدثًا فى شكسبير كرايوفا

وجدت فيه أقصى درجات الطموح فى الإبداع والتطور الفكرى والفنى وليس المسرحى فقط، وخصصت له وزارة الثقافة الرومانية نحو ١٠ أيام كل ثلاثة أعوام لإقامة مهرجان شكسبير الدولى منذ عام ١٩٩٤ بالعاصمة بوخارست؛ حيث ينظمه المسرح الوطنى «مارين سوريسكو» بالتعاون مع جمعية شكسبير الدولية، ثم أصبح منذ عام ٢٠٠٦ يقام كل عامين بمدينة كرايوفا، وأقيمت هذا العام الدورة الثالثة عشرة؛ حيث بلغ ما شهدته ١٦٠ حدثًا، تتضمن عروضًا من قبل كبار المخرجين العالميين فى المسارح الشهيرة، والرؤى العلمية التى قدمتها الرابطة الدولية لنقاد المسرح، وتحليل العروض من قبل جمعية أبحاث شكسبير الأوروبية، وعروض المسرح الطلابى، إلى جانب ورش التمثيل والسينوغرافيا.



يتضمن عروضًا لكبار المخرجين العالميين فى المسارح الشهيرة



من يحكم أوروبا الشرقية سيحكم العالم

توافقت الدوائر الفكرية الثقافية الكورية ونظيرتها السياسية حول ترجمة كتاب «المحور الجغرافى للتاريخ» للسير الانجليزى «هالفورد جون ماكندر» عام ١٩٠٤ الذى صدر مؤخرًا باللغة الكورية، وأهميته القصوى فى قراءة الماضى واستقراء المستقبل، ومواجهة الأطماع والطامعين فى السيطرة على العالم، وارتكز الكتاب حول منطقة القلب التى تضمن حكم العالم إذا ما تم السيطرة عليها، وهى شرق أوروبا، وهو ما يفسر نشوب الحروب العالمية والبادرة بعدها، والصراعات التى لا تنتهى هناك، والأهم من ذلك هى المعايير التى حدد من خلالها «ماكندر» تلك المنطقة، والتى أصبحت تنطبق على مناطق أخرى مثل شرق آسيا وشمال أفريقيا، وصدرت مراجعات بأكثر من ٢٠ لغة لهذه الترجمة.

كتاب مهم فى مواجهة الطامعين فى السيطرة على العالم





فى حفل أقيم فى لندن، مايو الماضى، قالت جيتانجالى شرى الكاتبة المُقيمة فى نيودلهى، إنها «غارقة تمامًا» فى أثر «صاعقة سعيدة هبّت من حيث لا تدرى»؛ حيث استلمت جائزتها التى تبلغ قيمتها ٥٠ ألف جنيه إسترلينى، وشاركتها مع المترجمة الإنجليزية للرواية ديزى روكويل.

ولدت شرى عام ١٩٥٧ فى مدينة ماينبورى بولاية أوتار براديش، وهى مؤلفة لثلاث روايات ومجموعات قصصية عديدة. وتعد أول روائية هندية تفوز بجائزة البوكر الدولية، عن روايتها «Ret Samadhi» التى ترجمتها ديزى روكويل إلى الإنجليزية تحت عنوان «مقبرة الرمال». والجائزة تُمنح كل عام لكتاب يُترجم إلى اللغة الإنجليزية، ويُنشر فى المملكة المتحدة أو أيرلندا.

الفائزة بجائزة البوكر الدولية

جيتانجالى شرى: المرأة الهندية محاطة بسلسلة من القيود

مانسى جوبالاكريشنان
ترجمة: رولا عادل رشوان

تحكى الرواية عن قصة امرأة مسنة تصاب بالاكتئاب بعد وفاة زوجها، وتقرر أن تسافر إلى باكستان، لتتعافى من صدمة تقسيم الهند مع باكستان عام ١٩٤٧. وصرّحت شرى فى أحد الحوارات التى أجريت معها بعد صدور الرواية بأن «مقبرة الرمال» هى أقرب لصورة تشريحية لمشاعرها فى رحلتها للتصالح مع ماضيها ودورها كامرأة وأم.

تقول فى مطلع الرواية: «النساء قصص منفردة، مليئة بالإثارة والهمسات التى تحلّق فى الهواء، وتنحنى فى أثره، بينما يهتز العالم من حولهن ويتغير».

فى الحوار التالى، تتحدث شرى عن روايتها، وعن فوزها بالبوكر.

-فى «مقبرة الرمال» تقولين إن العيش كامرأة يعنى العيش ضمن حدود. ماذا تقصدين؟

لقرون مضت، حدد الجميع، أفرادًا وعقائد وظروف، مجموعة من الحدود للنساء للعيش ضمنها؛ حيث يتم إخبارهن من هنّ، وكيف ينبغى أن تكون كل واحدة، وما المنتظر منها، لذلك تلعب الحدود دورًا كبيرًا فى تشكيل شخصيات النساء. لكن ما وددت قوله، هو أن تلك الحدود وُضعت للتعامل معها، وعبورها لا يقل أهمية عن وجودها. كونك امرأة يعنى



أكتب عن مواضيع مختلفة تقع ضمن تجاربى الشخصية على اختلافها

سوق نشر الكتاب فى الهند مرتبك جدًا نتيجة قلة الوعى والفقر الشديد

بالتأكيد إنكِ شخص محاط بسلسلة من القيود؛ لكنهم فى الوقت نفسه يحثونكِ على تجاوز هذه الحدود، والوصول إلى مكان آخر، سواء مدفوعة أو بالإرادة.

-روايتك المترجمة للغة الانجليزية، والتى صدرت عام ٢٠٠٠ تحت اسم «ماى: الأم الصامتة»، والتى ساهمت فى شهرتك، تناولت حياة ثلاثة أجيال من النساء. وفى «مقبرة الرمال» نجدك تتحدثين بالمثل عن النساء من مختلف الأجيال. يبدو أن قضية المرأة محط اهتمامك، أليس كذلك؟

أعتقد أن الأمهات شخصيات ذات طابع مختلف، ولأننى امرأة، أجد أننى قادرة على إدراك حياة المرأة من وجهة نظر خاصة. هناك أيضًا بعض الأشياء التى تمثل جزءًا من تجربتك الحياتية المباشرة أو البعيدة، ولذا هى تأتى ضمنيًا فى الكتابة فى محاولة للتعبير عن نفسك. لكن لا تنسى أن روايتى «Hamara Shahar Us Baras» (تُترجم تقريبًا «مدينتنا فى ذلك العام») كانت محط جدل كبير؛ حيث تتناول الحديث عن الهندوس والمسلمين؛ لذلك ليس الأمر أننى أكتب دائمًا عن الأمهات، أو النساء، بل أكتب أيضًا عن مواضيع مختلفة تقع ضمن تجاربى الشخصية على اختلافها. أى شىء مهم فى مخيلتى وتجربتى وحياتى يظهر فى كتاباتى.

-ما شعورك بعد ترشيحك لجائزة البوكر الدولية؟

أعيش فى الهند وأمارس كل مهامى باللغة الهندية، ولم يحدث أبدًا أننى فكرت فى جائزة بوكر؛ فقد كانت بالنسبة لى شيئًا بعيدًا، وعالمًا مختلفًا عما أعرفه، وعندما تلقيت الأخبار التى تفيد بأننى قد رُشّحت للانضمام للقائمة الطويلة، لم أستوعب مدى أهمية ذلك، وكنت أقول: «نعم، لقد سمعت أخبار جائزة البوكر وعلمت أننى الآن فى القائمة الطويلة!». وعندما بدأ الناس يتصلون بى والنقاد والصحفيون يكتبون عن روايتى، فهمت ببطء أنه حتى التواجد فى القائمة الطويلة هو أمر مهم. وبحلول الوقت الذى وصلت فيه الرواية إلى التصفيات النهائية، كنت قد فهمت المعنى الكامل لكونى جزءًا منها.

-حدثينا قليلًا عن وضع سوق الكتاب فى الهند..

الوضع مرتبك جدًا، لأن الكثير من المناطق الناطقة بالهندية فى الهند فقيرة جدًا، كما أن هناك مشكلات فى التعليم؛ فإذا قارنا ولاية كيرالا -الولاية الجنوبية فى الهند؛ حيث ترتفع معدلات معرفة السكان المحليين بالقراءة والكتابة بنسبة ١٠٠٪- على سبيل المثال بتلك المناطق التى أحكى عنها؛ فسنجد أن الوعى الذى يتمتع به الناس حول الأدب هناك نفتقده تقريبًا تمامًا فى المناطق الناطقة باللغة الهندية وحدها. إلى جانب عدم امتلاك الناس القوة الشرائية المناسبة لممارسة القراءة، وقد دار جدل طويل حول أسعار الكتب الباهظة، وكيف سيشتريها الناس العاديون، لهذا السبب نسبة شراء الكتب الهندية قليلة للغاية؛ لكن الناس يريدون القراءة، ويرغبون لو استطاعوا ممارسة هواياتهم بحرّية.

-هل تعتقدين أن حصولك على جائزة البوكر الدولية سوف ينعش سوق الكتب الهندية؟

ما زلت أفكّر فى الأثر الذى ستخلّفه الجائزة، وآمل ذلك حقًا؛ فعندما تكون فى دائرة الضوء، يصير كل من حولك فى نطاق الاهتمام، ولقد اتجهت الأنظار نحو الهند من حينها، إذ صار لدى العالم الخارجى بعض الوعى بأن هناك شيئًا ما يحدث فى الهند، وذلك فيما يتعلق بالإنتاج الأدبى، ومن المحتمل أيضًا أن يكون هناك المزيد من الوعى والفضول بشأن اللغات الأخرى المتواترة على الأراضى الهندية، التى لا يعلم أحد عنها شيئًا؛ لذلك أعتقد أن الفوز جيد حقًا للغة الهندية وللغات الأخرى الموجودة بشكل حصرى فى الهند وجنوب آسيا. ومع هذا، علينا أن نتذكر أن عالم الكتابة فى الواقع هادئ للغاية وشديد الخصوصية، وسيستمر الكُتّاب فى ممارسة شغفهم بالطريقة نفسها، بغض النظر عن التفات العالم إليهم فى المستقبل من عدمه؛ لأنه فى النهاية هناك الملايين من الموهوبين فى العالم مؤمنين بما يكتبون. ستستمر الكتابة، ولكن -ربما- مزيدًا من الفضول من الآخرين سيجذب الانتباه إليهم بطريقة مفاجئة وبلهفة وبصاعقة سعيدة الأثر، مثلما حدث معى.





فى بريطانيا ما بعد الانسحاب من الاتحاد الأوروبى والتى أنهكها تفشّى جائحة الفيروس التاجى، تتلقّى راويتنا ساندى جراى -التى يُمكن نعتها بكل الصفات إلا الكآبة، رغم ما قد تفرضه عليها حالتها الرّاهنة من الإحباط الشّخصى والسياسى- اتّصالاً غير متوقّع من زميلة سابقة فى الجامعة هى مارتينا بيلف «مارتينا إنجليس سابقًا»، بعد أن تعرّضت للاحتجاز سبع ساعات ونصف السّاعة بنقطة مراقبة حدوديّة بسبب جنسيتها المزدوجة: «ألا تكفيك جنسية بلد واحد؟». ومن ثمّ تتصل مارتينا كى تُشارك ساندى هذه التجربة، وتطرح عليها سؤالًا. هكذا تبدأ رواية آلى سميث الفاتنة الثامنة عشرة التى تحمل عنوان: «قِطعة مُرافقة».

فى رواية «قطعة مُرافقة» لـ «آلى سميث»:

الاختيار بين الحرية والمنع

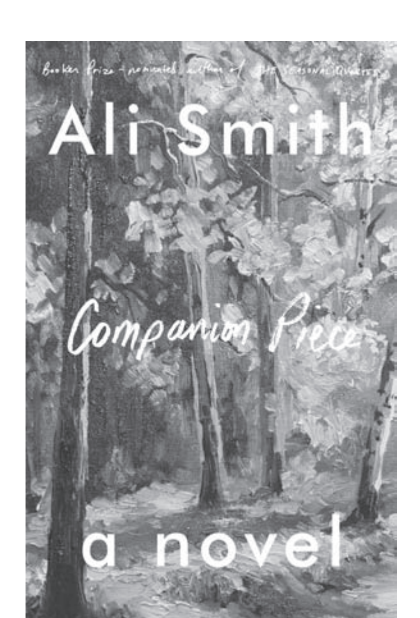
محسن حميد (النيويورك تايمز)
ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

تعرّضت مارتينا للاحتجاز والاستجواب أثناء نقلها قفلًا يبلغ عمره مئات السنين إلى المتحف الذى تعمل به، وهى تصفه لمارتينا بأنّه: «رائع حقًّا، ومُخاتل أيضًا. إذْ لا يُمكن من الوهلة الأولى تبيّن ما إذا كان قفلًا أو أنّه ينطوى فى داخله على أى ميكانيزم بالأساس، ناهيك عن تحديد كيف أو أين يُوضع فيه المفتاح لفتحه»، وهو ما يصلح وصفًا مضبوطًا لهذه الرواية؛ فهى قِفل صنعه حدّاد بارع؛ ألا وهو آلى سميث، يقتضى ما يستحق من التحام، وعلى قدر الالتحام تكون المكافأة مع إمعان التفكير فى المفردات التى استعملتها فى بناء الرواية.

بناء جديلة من الكلمات هو السبب الذى دعا مارتينا للاتصال بساندى فى واقع الأمر؛ إذْ أثناء وجودها بمفردها داخل تلك الغرفة بالمنفذ الحدودى تسمع صوتًا غامضًا يقول: «اختر أنت: كروان أو حظر تجوال». وتعجز مارتينا عن الكفّ عن التفكير فى ما سمعته، تُرى ماذا يعنى هذا الحديث؟ وتستلقى حيرانة فوق الفراش فى منزلها، لكن ما من أحد تشعر بأنّها تستطيع الكلام معه. زوجها يظلّ زوجها، وهو تعبير تستعمله بطريقة تحمل ساندى على الشكّ فى وجود: «نوع

أحببت اللغة طيلة حياتى، كانت شخصيتى الرئيسة، وأنا صديقتها الأبديّة المُخلصة

من الخلافات الزوجيّة». أمّا بالنسبة لأطفالها: «فقد يضحك أحدهم، في حين قد يصفني الآخر بالنسوية المتطرفة».
وهكذا اتّجهت مارتينا إلى ساندي. تقول الأولى: «كنت بارعة حقًّا في التبدّي كأنّك تعلمين ما يعنيه كل سطر من الشّعر، وما تعنيه الأشياء». ولا تخيب ساندي الذّاهلة والمرتابة بعض الشيء رجاءها، فتقول لمارتينا بعد استغراق في التفكير: «ثمّة خيار. فالكروان طائر، أمّا حظر التجوال فهو موعد يومي لا تسمح السلطات رسميًّا للناس بعده بالخروج والتجول».
وتستمر متلمّسة طريقها: «وإذا فكّرنا في الخيار المطروح، بين الكروان وبين حظر التجوال، بين الطبيعة وبين التشكيل السلطوي للزمن وهو اختراع بشري...»، وهَهُنا توقفها مارتينا راجية، وتقول: «لم تتغيري قطّ». وتتورّد ساندي خجلًا من دون أن تطلعنا على السبب.
كروان أم حظر تجوال. اختر أنت. من تلك الكلمات يرتفع بناء الرواية المُقسّمة إلى ثلاثة أقسام. في القسم الأول الذي يحمل عنوان: «اختر»، تُصارع ساندي اليأس؛ فأبوها مريض، والعالم بأكلمه يتبدّى هو الآخر مريضًا. والمرض ليس الفيروس التاجي وحده؛ بل الكراهية والتعسف والاستبداد المنتشرين بكل أرجاء الدنيا. تُصارحنا ساندي: «لم أكن أكترث بماهية الفصل الرّاهن من بين فصول السنة». وكانت روايات الأربع السابقة لسميث رُباعية تحمل كل كتاب منها اسم أحد الفصول، ونسمع سميث عبر ساندي تواصل قائلة: «أحببت اللغة طيلة حياتي، كانت شخصيتي الرئيسة، وأنا صديقتها الأبديّة المُخلصة». أمّا الآن: «فحتّى الكلمات وكل ما عداها مما يقدر أو لا يقدر» بغيضة. ساندي فنّانة تخسر إيمانها بقوة الفنّ في حقبة قاسية.
على أنّ قِصّة القفل فتحت شيئًا ما في ساندي؛ هكذا تُدرك، وتعود أفكارها




ما كنت أعرفه هو غيابي، وما أحسسته واضحًا مثل هواء غير معطوب هو شبح فرصة لحضور مُختلف

للوراء ساعات وأعوام وعقود. تتذكّر الجامعة حيثُ خرجت برفقة أصدقاء من الجنسين، وهو ما كان: «يُنظر إليه آنذاك باعتباره مراوغة شديدة، رغم أنّ ما به من مراوغة لا يُضاهي قطّ أن يكون المرء مثليًّا مثلما أنا الآن/ كنت على الأرجح». وحيث التقت مارتينا الشّابة التي تواجه صعوبة في فهم قصيدة، وفي أمّس الحاجة للمساعدة. وتُدرك ساندي حين تفيق من أحلام اليقظة هذه خلال مشيها في الغابة أنّها تائهة: مخدّرة ووحيدة وبلا فكرة عن وجهتها التالية. لكنها تشعر بغتة أنّ لديها خيارًا: «ما كنت أعرفه هو غيابي، وما أحسسته واضحًا مثل هواء غير معطوب هو شبح فرصة لحضور مُختلف».
يحمل القسم الثاني من الرواية عنوان: «كروان» ويتّخذ الحرية ثيمة متواترة، وحرف V الّذي يتشكّل عندما نرسم طائرًا بأبسط الطرائق موتيفة رئيسة؛ إذْ يستكشف عنوان كل فصل من فصوله (وداعًا V مرحبًا، قِصّة V أكاذيب) الاحتمالات المُجنّحة لتراصف ما. ونعرف في تلك الفصول أنّ مارتينا اختفت بعد حديثها مع ساندي، وأن أبناء مارتينا يعتقدون أنّ ساندي تربطها علاقة بأمّهم، وأنّهم يتصورون أنّ ساندي دمّرت أسرتهم، وأنّهم يضلون بلا هدف، وأنّهم يعتقدون أنّ ساندي تتحمّل مسؤولية ما عن تيههم. ومن ثمّ يصلون إلى منزلها كأنّهم لاجئون، في حين لا تقوى ساندي التي لا ترغب في وجودهم على طردهم، وهكذا يبدأون في احتلالِ المنزل ويمكثون. يصبحون لاجئين، وتمعن ساندي التفكير في أولئك اللاجئين الثلاثة عبر أحد الفقرات الجذريّة المُذهلة التي تلمع بصورة خاطفة في هذا الكتاب الفريد: «لذلك ماذا لو أنّ شيئًا أو شخصًا عبث أو حطّم لوحة كنتُ أعمل بها طوال ما يزيد على العام؟... ثمّة دائمًا لوحات جديدة، وسأبدأ من جديد».
ينتهي قسم «اختر» بـ «شبح فرصة»، وفي «كروان» يظهر شبح فعلًا في هيئة بنت غريبة بصحبة كروان يظهر في منزل ساندي، ونعرف ماهية تلك البنت في القسم الأخير من الرواية الذي يحمل عنوان «حظر تجوال»، الذي يشتبك مع القيود التي نفرضها على بعضنا البعض. حيثُ يروي هذا القسم؛ في جانب منه، قِصّة بنت ربّما ترتبط بصناعة القفل المعني وتتمرّن على يدّ حدّاد في الماضي البعيد. هذا الحدّاد هو امرأة أكبر سِنًّا تمتلك دكّان حِدادة وبارعة في عملها، لكنها تموت فجأة وتترك البنت النابغة يستضعفها رجال يريدون الاستيلاء على دكّان الحدادة. ويلازمها طائر وليد خلال الأهوال التي يحملها العالم لها، على أنّها تُسجن في النهاية وتُدمغ بالتشرّد؛ وهو وسم على هيئة حرف V، وسم صنعته الفتاة نفسها من قبل، يُسخّن ويكوى به الجلد. وكانت هذه عقوبة واجبة وقتئذ للفقراء الممنوعين من التجول كيفما شاءوا في أنحاء بريطانيا: فكان العامل لا يُفارق مكانه بموجب القانون، مُقيدًا ومربوطًا في مكان بعينه، تمامًا كما هم فقراء دول الجنوب مُقيدون ومربوطون اليوم. لكن البنت؛ التي باتت مدموغة الآن، تواصل التجول، من دون أن يُفارقها الطائر.
وتبلغنا الرّاوية: «لن أحكي لكم ما جرى للبنت في النهاية، عدا أنّها سلكت طريق كل البنات». وتُقابل ساندي في الوقت الحالي أثناء تمشية كلب أبيها الّذي تحسّنت صحته رغم أنّه لا يزال في المستشفى، بنتًا تركب درّاجة تعوّدت لقاء والد ساندي أثناء تمشية كلبها اليوميّة. فتسألها عنه و«تنطلق مسرعة بخفّة ورشاقة»، لكنها بعدئذ تتوقف وتلتفت وترى ساندي، وترحِّب بها. ترحيب مدوِّخ في نهاية هذه الرواية غير العادية الحُبلى بالأمل والاحتمالات.

تحتل القصةُ القصيرة فى الأدب الإسبانى، سواء فى إسبانيا أو فى أمريكا اللاتينية، مكانةً كبيرة بين نظائرها من الأنواع الأدبية الأخرى. وفى حال القصة القصيرة فى إسبانيا، نجد أنها عكست أطوارًا مهمة فى تاريخ هذه البلاد؛ حيث كانت نبضًا للواقع الإنسانى والاجتماعى والسياسى، وأحيانًا الدينى، فى كل مرحلة من هذه المراحل. وقد برز الكثير من الكُتَّاب الإسبان فى كتابة القصة القصيرة، من بين هؤلاء كاتباتٍ بَرَعنَ فى توظيف هذا اللون الأدبى فى خدمة قضايا إنسانية واجتماعية فى عصرهن، مثل كارمن لافوريت (١٩٢١- ٢٠٠٤).

تقديم وترجمة:
د. محمد عبد السميع

كارمن لافوريت
وأدب ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية

وُلِدت كارمن لافوريت فى برشلونة، وعندما بلغت الثانية من عمرها، انتقلت هى وعائلتها إلى جزر الكنارى. فى سنة ١٩٣٩، التحقت بجامعة برشلونة لدراسة الفلسفة. بعد ثلاث سنوات، غادرت إلى مدريد؛ حيث بدأت فى دراسة القانون فى جامعة كومبلوتنسى. تأثرت لافوريت فى العديد من أعمالها بالحرب الأهلية الإسبانية وتداعياتها على المجتمع والإنسان الإسبانى؛ وقد ظهر ذلك جليًا فى عددٍ من هذه الأعمال، من بينها روايتها الأولى (لا شىء) التى نشرت سنة ١٩٤٤، وفازت بجائزة (نادال) الأدبية. وتعد هذه الرواية من بين الأعمال البارزة للواقعية الوجودية التى هيمنت على مشهد السرد الأوروبى فى الأربعينيات. سنة ١٩٤٦، تركت لافوريت دراستها الجامعية، وهى السنة نفسها التى تزوجت فيها من الناشر والصحفى مانويل ثيريثاليس، وأنجبت منه خمسة أبناء. بعد روايتها الأولى، انقطعت لافوريت فترةً عن الكتابة، ثم عادت للظهور بعدد من الروايات مثل (الجزيرة والشياطين) سنة ١٩٥٢و(المرأة الجديدة) سنة ١٩٥٥، التى نالت عليها الجائزة الوطنية للآداب وجائزة مينوركا للرواية، ثم رواية (ضربة شمس) سنة١٩٦٣، التى بدأت بها ثلاثية بعنوان (ثلاث خطوات خارج الزمن).

سافرت لافوريت إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٦٥، ونشرت آرائها وملاحظاتها حول هذه الرحلة بعنوان (رحلتى الأولى إلى الولايات المتحدة الأمريكية). ومن بين مجموعاتها القصصية، تبرز مجموعة (النداء) سنة ١٩٥٤، و(الطفلة، وقصص أخرى) سنة ١٩٧٠، والتى أترجم منها قصة (الرجوع).



تحكى القصة عن رجلٍ يُدعى خوليان؛ أدت الظروف المادية المتدهورة خلال سنوات الحرب الأهلية الإسبانية إلى إصابته باضطراباتٍ نفسية، دخل على إثرها مصحةٍ للعلاج النفسى فى ملجأ للراهبات. مثَّل له هذا الملجأ ملاذًا آمنًا من العالم الخارجى القاسى الذى لا يتوقف فيه الإنسان عن الجهد والكفاح لتوفير الاحتياجات الأساسية له ولمن يعول. وبعد أن ينتهى خوليان من العلاج النفسى فى المصحة، تميل نفسه إلى البقاء بها عن الرجوع إلى حياته الأصلية المليئة بالمسئوليات والأعباء المادية والعائلية. مضطرًا للخروج، يرجع خوليان إلى بيته ليجد أنَّ حياة عائلته أفضل بدونه، فقد لبت مساعدات إحدى الجمعيات الخيرية الكثير من احتياجاتهم. على الرغم من سعادة أسرته برجوعه، خاصةً زوجته إيرمينيا التى كانت تعمل لتعول أمه والأطفال فى غيابه،عادت إلى خوليان مخاوفه السابقة من أنه لا يستطيع إعالة أسرته وأنهم سيعانون من الجوع والفقر فى وجوده.

عند النظر إلى أسلوب كارمن لافوريت، عامةً، وفى هذه القصة خاصةً، نرى أنها تمكنت من التعبير عن الفكرة بعمقٍ، مع صياغتها صياغةٍ سَلِسة ومفرداتٍ بسيطة قريبة من تلك المستخدمة فى اللغةِ اليومية. أما فيما يتعلق ببناء الشخصيات، فيبدو جليًا تمكنها من وصف شخصيات القصة وصفًا دقيقًا يسمح للقارئ بتخيل الصورة المادية والنفسية لكل شخصية من شخصياتها. كما لم تغفل الكاتبة عن إبراز دور المرأة ووضْعَها فى تلك الحقبة من تاريخ إسبانيا؛ وقد تمثلت هنا فى الزوجة الفقيرة غير المتعلمة التى اضطرتها الظروف المادية والصحية لزوجها على الخروج للعمل وإعالة أسرتها، فى وجوده كما فى غيابه.

تدور القصة فى إطار زمنى واقعى خلال السنوات التالية للحرب الأهلية الإسبانية، وقد نجحت لافوريت فى نقل الآثار السيئة المترتبة عنها اجتماعيًا وإنسانيًا. كما تترك الكاتبة النهاية مفتوحة لتفسح المجال ليتخيل كل قارئ النهاية وفقًا لرؤيته أو ما يتمناه.

إنَّ اهتمامى بالأدب الإسبانى -من باب التخصص- وشغفى بقراءته -من حيث ثراءه وتنوعه- سببٌ رئيسى فى كل مرةٍ أترجم فيها نصوصًا من الإسبانية إلى العربية. أما ما دفعنى إلى ترجمة هذا النص على الأخص، ثلاثة أشياء:

- موضوعه الذى يمس جانبًا نفسيًا واجتماعيًا لا يقتصر على زمانٍ أو مكانٍ بعينه، بل هو مرتبطٌ بظواهرٍ إنسانية مشتركة تخلفها الحروب والفقر، ومن ثَمَّ الخوف من المجهول الذى يؤدى أحيانًا إلى الجنون والاضطرابات النفسية والهروب من الواقع الأليم.

-بساطة أسلوب كارمن لافوريت وسهولة المفردات التى تستخدمها فى صياغة وتركيب عباراتها، وهو ما يغرى بترجمة كتاباتها.

-نُدرة أعمال لافوريت المترجمة إلى العربية، وهو ما يدعو إلى تقديمها للقارئ العربى بُغية التعرُّف عليها وعلى أعمالها.



الرجوع

كانت فكرة سيئة، هكذا اعتقد خوليان بينما كان يضغط بجبهته على الزجاج وهو يشعر ببرودته الرطبة تصل حتى عظمه الذى يبرز تحت جلده الشفاف. لقد كان رجوعه إلى البيت عشية عيد الميلاد فكرة سيئة، بل رجوعه إلى البيت إلى الأبد بعد أن شُفى تمامًا الآن. كان خوليان رجلًا طويل القامة متلحفًا بمعطفٍ أسود متواضع. كان رجلًا أشقرًا، جاحظ العينين وبارز عظام الوجنتين، كما يظهر من نحافته. على الرغم من ذلك، يبدو خوليان الآن بمظهرٍ جيدٍ جدًا. كانت زوجته تعبر عن إعجابها بمظهره الجميل فى كل مرة تراه. كانت هناك أوقات يبدو فيها خوليان مجرد عددٍ من الأوردة الزرقاء، وساقيْن كأنهما خِلّتيْن أسنان طويلتيْن، ويديْن كبيرتيْن هزيلتيْن. لقد حدث ذلك قبل عامين عندما أدخلوه إلى ذلك المكان، ومن الغريب أنه لم يرغب فى مغادرته.

-أنت قلق، أليس كذلك؟ سيأتون قريبًا ليأخذوك. قطار الساعة الرابعة أوشك على الوصول. بعد ذلك، يمكنكم أن تأخذوا قطار الساعة الخامسة ونصف. وهذه الليلة، تحتفلون فى البيت سويًا بليلة عيد الميلاد.. خوليان، أتمنى ألا تنسى أن تصطحب أسرتك إلى قُدَّاس منتصف الليل لتعبر لهم عن امتنانك وشكرك. لو لم يكن هذا «النُزُل» بعيدًا، لكان حضوركم جميعًا هنا الليلة أمرًا رائعًا.. خوليان، أطفالك لطفاء للغاية، خاصة طفلك الأصغر الذى يشبه الطفل يسوع أو القديس يوحنا الصغير

بتلك الخُصَل المتعرجة وتلك العيون الزرقاء؛ أعتقد أنه قد يصبح خادم مذبحٍ جيد، فهو يمتلك وجهًا ذكيًا.
كان خوليان يستمع إلى حديث الراهبة باهتمامٍ شديد؛ فقد كان يحب الأخت «ماريا دى لا أسونسيون» التى كانت بدينة وقصيرة، ولها وجهٌ مبتسم ووجنتين مثل التفاح. لم يشعر خوليان بقدومها، فقد كان مستغرقًا فى التفكير، يهيأ نفسه للذهاب، جالسًا فى تلك الصالة الكبيرة والباردة المخصصة للزيارات.
لم يشعر خوليان بقدومها؛ فهذه النساء مع كل ما يرتدينه من تنانير وغطاء رأس يمشين بخفةٍ وهدوء كأنهن سفن شراعية. لقد شعر بالسعادة عند رؤيتها، السعادة الأخيرة التى يمكن أن يشعر بها فى تلك المرحلة من حياته. امتلأت عيناه بالدموع، فقد كان شخصًا عاطفيًا بطبيعته، لكن فى تلك المرحلة كان ذلك كأنه شيئًا مرضيًا.
-أخت ماريا.. أنا أود أن أحضر هذا القُداس هنا، معكم. أعتقد أنه يمكننى البقاء هُنا حتى الغد.. ويكفى أن أكون مع عائلتى فى يوم عيد الميلاد.. ولكن أنتم عائلتى أيضًا. أنا.. أنا ممتنٌ لكم.
-يا رجل! هيا.. هيا، لا تقل هذه الترهات. ستأتى زوجتُكَ لاصطحابك الآن. وبمجرد أن تكون مع أسرتك مرةً أخرى وتعاود العمل، ستنسى كل هذا، وسيبدو وكأنه حلم..
بعد ذلك، غادرت الأخت ماريا، وبقى خوليان وحيدًا مرةً أخرى يعانى مرارة مرور الوقت المُتبقى له هناك؛ فقد كان يشعر بالحزن لمغادرة المصحة النفسية. هذا المكان الذى كان بالنسبة لخوليان مكانًا للموت واليأس، أصبح ملجأً ومكانًا جيدًا للنجاة. حتى أنه فى الأشهر الأخيرة كان مكانًا للسعادة، فجميع من حوله كان يشعر أنه شُفى، بل وسمحوا له بقيادة السيارة! ولم يكن هذا الأمر مزحة، فلقد اصطحب المديرةَ نفسها والأختَ ماريا إلى المدينة للتسوق. كان خوليان يعلم بالفعل أن هاتين السيدتين بحاجة إلى الكثير من الشجاعة ليثقا به ويضعا حياتهما بين يدى شخصٍ مجنون -أو مجنونٍ سابق- لكنه لم يكن ليخذلهن؛ فقد كانت السيارة تسير بمثالية بفضل قيادته الخبيرة، ولم تشعر السيدتان حتى بالحفر الموجودة فى الطريق. وعند العودة، هنئاه، فشعر بالفخر واحمر وجه من الخجل.
- خوليان..
أمامه الآن الأخت روزا، ذات العيون المستديرة، والفم المستدير أيضًا. لم يكن خوليان يحب الأخت روزا كثيرًا؛ بل يمكن القول إنه لم يكن يحبها على الإطلاق. كانت دائمًا ما تذكره بشىء غير سار فى حياته؛ لكن لم يكن يعرف ما هو. أخبروه أنه فى الأيام الأولى من وجوده هناك، ارتدى أكثر من مرة سترة التقييد بسبب محاولته التعدى عليها. وكانت الأخت روزا دائمة الخوف من خوليان. الآن، فجأة، عندما رآها، أدرك من تشبه. كانت تشبه المسكينة إيرمينيا، زوجته، التى كان خوليان يحبها كثيرًا. فى الحياة هناك أشياء غير مفهومة. الأخت روزا كانت تشبه إيرمينا. على الرغم من ذلك، أو ربما بسبب هذا، لم يكن خوليان يستلطفها.
-خوليان.. هناك اتصالٌ لك. هل تريد الرد على الهاتف؟ أخبرتنى الأم أن تأتى بنفسك.
كانت الأم هى نفسها المديرة. كان الجميع يدعونها هكذا. وكان شرفًا لخوليان أن يذهب للرد على الهاتف.
كانت إيرمينيا هى من تتصل طالبةً منه، بصوتٍ مرتجف فى الطرف الآخر، أن يأخذ هو بنفسه القطار إذا لم يكن لديه مانع.
-مرضت والدتك قليلًا.. لكن لا داعى للقلق؛ نوبة الكبد المعتادة.. لكننى لم أستطع تركها وحيدة مع الأطفال؛ كما لم أتمكن من الاتصال فى وقت سابق بسبب ذلك.. حتى لا أتركها وحيدة وهى تتألم..
لم يعد خوليان يفكر فى أسرتها حينها، على الرغم من أنه كان مُمسكًا الهاتف بيده. كان يفكر فقط فى أنه أتيحت له فرصة البقاء تلك الليلة، وأنه سيساعد فى إضاءة المشهد العظيم لميلاد يسوع، وأنه سيتناول العشاء الرائع لليلة عيد الميلاد، وأنه سيغنى ترانيم الميلاد مع الكورال. كل ذلك كان يعنى الكثير لخوليان.
-على الأغلب لن أذهب حتى الغد.. لا تخافِ. لا، لا شىء. لكن، بما أنكِ لن تأتى، أود أن أساعد الأمهات هنا؛ لديهم الكثير من الأعمال فى هذه الاحتفالات.. نعم، عند الغداء سأكون عندكم.. نعم، سأكون بالبيت يوم عيد الميلاد.
كانت الأخت روزا بجانبه، تنظر إليه بعينيها المستديرة وفمها المستدير. كانت هى الشىء الوحيد المزعج، الشىء الوحيد الذى كان سعيدًا بتركه إلى الأبد.. أخفض خوليان عينيه، طالبًا بمسكنةٍ التحدث إلى الأم، التى كان عليه أن يطلب منها مساعدةً خاصة.
فى اليوم التالى، فى يوم عيد ميلاد رمادى تتساقط فيه قطرات المطر مختلطةً بحبات الثلج، كان القطار الذى سَيَقِل خوليان يقترب من المدينة. حُشِرَ فى عربةٍ من عربات الدرجة الثالثة بين الديوك الرومية والدجاج وأصحاب هذه الحيوانات الذين كانوا مُفعمين بالأمل والتفاؤل. فى ذلك الصباح، كان خوليان يحمل حقيبةً متواضعة، هى كل ما يمتلك، ويرتدى معطفًا بحالة جيدة، مصبوغًا باللون الأسود، يمنحه دفئًا لطيفًا. كلما اقتربوا من المدينة، كان يشتم رائحتها فى أنفه، ويصدم عينيه المشهد الحزين للأحياء الضخمة التى تضم مصانع ومنازل العمال، بدأ خوليان يشعر بالندم؛ لأنه استمتع كثيرًا الليلة السابقة، ولأنه تناول الكثير من الأشياء الطيبة، ولأنه غنى بذلك الصوت الذى طالما خفف ساعات الملل والحزن الطويلة على رفيقه فى الخندق أثناء الحرب.
لم يكن لخوليان الحق فى الاستمتاع بليلةِ عيدِ ميلاد دافئةٍ ولطيفةٍ مثل تلك، فمنذ سنوات





عديدة لم يكن لهذه الاحتفالات أى وجود فى بيته. نعم، كان من الممكن أن تأتى إيرمينيا المسكينة ببعض النوجا مجهولة المصدر، والمصنوعة من عجينة البطاطا الملونة، والتى كان الأطفال يقضون نصف ساعة فى مضغها بلهفةٍ بعد الغداء كل يوم. على الأقل هذا ما حدث عشية عيد الميلاد الأخير التى قضاها فى بيته. فى ذلك الوقت كان خوليان لا يعمل منذ عدة أشهر، وكان هناك نقصٌ فى البنزين حينها. دائمًا ما كان عمله جيدًا، لكن تلك السنة أصبح سيئًا للغاية. كانت إيرمينيا تنظف السلالم. كانت تنظف الكثير من السلالم كل يوم؛ حتى أصبحت المسكينة لا تتحدث سوى عن السلالم التى كانت مهووسة بها وعن الطعام الذى لم تكن تجده. فى ذلك الوقت كانت إيرمينيا حاملًا مرةً أخرى، وكانت شهيتها للطعام مفتوحةً بغرابة. كانت امرأةً نحيفة، طويلة، شقراء مثل خوليان أيضًا، طيبة الخلق، ترتدى نظارةٍ سميكة، على الرغم من صِغَرِ سنها. ولم يكن خوليان يستطيع تناول طعامه عندما يراها وهى تلتهم الحساء الذى يغلب عليه الماء والبطاطا الحلوة.

كان الحساء الذى يغلب عليه الماء والبطاطا الحلوة الوجبة اليومية، السائدة، فى الصباح والليل فى بيت خوليان طوال ذلك الشتاء. لم يكن هناك إفطار سوى للأطفال. فكانت إيرمينيا تنظر بلهفةٍ إلى الحليب، المائل إلى الزُرقة، الذى كانوا يشربوه، ساخنًا جدًا، قبل الذهاب إلى المدرسة. أما خوليان، الذى كان رجلا نهمًا فى السابق -على قوْلِ عائلته- فتوقف عن الأكل تمامًا. لكن الأمر كان أسوأ بكثير على الجميع، لأنه بدأ يفقد اتزانه وأصبح عدوانيًا. فى أحد الأيام، بعد أن ظلَ مقتنعًا لوقتٍ طويل أن بيته المتواضع هو مرآبًا للسيارات وأن تلك الأُسرَّة الصغيرة التى تزاحم بعضها البعض فى الغُرَف هى سياراتٍ رائعة، كاد أن يقتل إيرمينيا ووالدته، فأخرجوه من البيت مرتديًا سترة التقييد. حدث كل هذا منذ وقت.. وقتٍ ليس ببعيد. عاد الآن بعد أن شُفى. كان قد شُفى منذ عدة أشهر، لكن الراهبات أشفقن عليه وسمحن له بالبقاء لوقتٍ أطول.. حتى أعياد الميلاد. بعد وقتٍ قصير، أدرك كم كان جبانًا بفعله ذلك.

كان الطريق إلى بيته يلمع ويتلألأ بأضواء الواجهات ومحلات الحلويات. توقف عند أحد محلات الحلويات لشراء كعكة. كان لديه بعض المال فدفعه مقابل ذلك. عافت نفسه الحلوة لكثرة ما تناولها تلك الأيام؛ لكن لن يكون هذا حال عائلته.

صعد درج بيته بعناء، حاملًا الحقيبة فى يدٍ والحلوى فى اليد الأخرى. كان بيته عاليًا جدًا. الآن، فجأة، أصبح لديه الرغبة فى الرجوع إلى البيت، فى عناق أمه، تلك العجوز المبتسمة دائمًا، والتى تُخفى أوجاعها دائمًا.. طالما كانت تستطيع تحملها.

كان هناك أربعة أبواب أزيلت طبقة طلائهم الخارجى، وقد كانت فى السابق مطليةً باللون الأخضر. أحد هذه الأبواب كان باب بيته.. طَرَقَه. طوَّقته صرخات الأطفال، وذراعىَ إيرمينا النحيفتين، وحتى بخار المطبخ الساخن، الذى تفوح منه رائحةُ طعامٍ طيبة.

-أبى...! لدينا ديكٌ رومى!

كان هذا أول ما قالوه له. تطلع إلى زوجته. نظر إلى والدته، العجوز، التى لا تزال شاحبةً جدًا على إثرِ وعكتها الصحية الأخيرة، لكنها تلتحف شالًا صوفيًا جديدًا. كانت غرفة الطعام الصغيرة تحتوى على سلة مليئة بالحلوى والكراميل وشرائط الزينة.

-هل.. هل ربحتى اليانصيب؟

-لا، خوليان.. عندما غادرت أنت، جاءت بعض السيدات.. من جمعيةٍ خيرية، أنت تعرف ذلك.. لقد رعونا كثيرًا، وأعطونى عملًا، وسيبحثون عن عمل لك أيضًا، فى..

فى مرآب..؟ بالتأكيد، فقد كان من الصعب تعيين مجنونٍ سابق كسائق. ربما ميكانيكى. نظر خوليان إلى والدته مرةً أخرى، فوجد عيونها تدمع.. لكنها تبتسم.. تبتسم كالعادة. فجأة، وقعت المسؤوليات والهموم على عاتقه من جديد. جاء خوليان لإنقاذ كل تلك الأسرة المجتمعة حوله من معونات الجمعية الخيرية. جاء لتجويعها مرة أخرى، بالتأكيد، جاء لـ..

-خوليان، ألستَ سعيدًا؟.. نحن معًا مرّة أخرى، مجتمعون سويًا فى يوم عيد الميلاد.. ويا له من عيد الميلاد! انظر!

أشاروا له مرةً أخرى إلى سلة الهدايا، إلى وجوه الأطفال النهمة والمتحمسة. أما هو.. ذلك الرجل النحيل، بمعطفه الأسود وعينيه المنتفختين، فقد كان حزينًا للغاية. كان الأمر بالنسبة له كما لو أنه قد عاد فى يوم عيد الميلاد هذا من مرحلة الطفولة ليستطيع أن يرى، من تحت تلك الهدايا، الحياة المعتادة مرةً أخرى وبكل قسوة.

بوشكين و شيفشينكو

يحتل كلٌّ من الشَّاعر الرُّوسى ألكسندر بوشكين، والشَّاعر الفنَّان الأُوكْرانى تاراس شيفشينكو مكانةً مهمَّة فى تاريخ الشَّعبين الرُّوسى والأوكرانى، ليس فقط بوصفهما أدِيبيْن وشَاعِريْن كَبيريْن، بل لكوْنهما رَمزيْن تاريخيّيْن، كان لهما دورٌ مؤثِّر وعظيمٌ فى تشْكيل الثَّقافتيْن واللُّغتيْن الرُّوسيَّة والأُوكرانيَّة. اُعْتبِرَ ألكسندر بوشكين رمزًا لروسيَا الإمبراطورية، ومن ثَمَّ السوفيتيَّة ومؤسِّسًا للُّغة الروسيَّة الحديثة، وكذا اُعْتبِرَ شيفشينكو الذى ما زال يمثِّل أيقونةً لأُوكْرانيَا المعَاصرة، حتى بعد استقلالها عن الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٩١.

الشخصيتان الأكثر تأثيرًا فى الثقافتين الروسية والأوكرانية

د. محمد نصر الدين الجبالى

يتشابه الشَّاعران الكبيران فى الكثير من الأمور، وأهمها الدَّور الذى تحمَّله كلٌّ منهما من أجل نهضة شعبه، ورؤيتهما الفريدة فى زمنهما لدوْر ورسالة الشاعر والأديب الذى يرْتقى لدوْر النبى صاحب الرِّسالة الذى يتحمَّل الآلامَ ويتكبَّد التضحياتِ من أجل شعبه، ويُنير له الطريقَ؛ لتحقيقِ نهضته الماديّة والروحيّة.

وقد عاش كلاهما فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهى الفترة التى شهدتْ تطوُّر الأدبيْن الروسى والأوكرانى. ويمكن القولُ بثقةٍ: إن تاريخ كليْهما هو تاريخُ نهضة كِلا الشَّعبيْن، نهضة الثقافة والأدب الروسى، وبروز روسيا كدولةٍ قويّة تتمتع بامتداد ثقافى شرقًا وغربًا، ونهضة وإعادة بعث الثقافة الأوكرانيّة واستقلالها عن نظيرتها الروسية؛ حيث كان شيفشينكو أولَ من بادر بالتعبير بقوّة وجرأة عن

خصّصت الحكومة الروسية يوم ميلاد بوشكين من كل عام للاحتفال بعيد اللُّغة الروسية

ثقافة الشعب الأوكرانى وتاريخه وسِماته الخاصّة بين الشعوب السُّلافية.

وقد نال كلاهما شهرةً واسعةً على الصَّعيد المحلى والعالمى، وتُرجمت أعمالهما إلى العشراتِ من اللُّغات، وتمثِّل إبداعاتهما مكوِّنًا أساسيًّا فى الموروث الثقافى والتعليمى، ومادةً أصيلة فى الكُتب الدراسيّة فى البلديْن.

وقد تأثَّر شيفشينكو بالأديب الروسى ألكسندر بوشكين نظرًا لكوْنه وُلد فى الفترة التى كان فيها بوشكين شابًّا صغيرًا يخطو أُولى خطواته فى ميدان الكِتابة (بوشكين «١٧٩٩-١٨٣٧» وشيفشينكو «١٨١٤-١٨٦١»)، وقد تعرَّف على بوشكين عندما انتقل إلى سانبطرسبورج عاصمة الإمبراطورية الروسيّة، كما تعرَّف على غيره من كِبار الأدباء حينها، من أمثال بليتنيف، وجوكوفسكى، وجوجول. وقد ارتبط بعلاقةٍ وثيقةٍ مع الأخير نظرًا لأُصولهما الأوكرانيّة المشتركة.

وفيما يلى، نتحدث تفصيلًا عن حياة وإسهامات كلٍّ منهما فى تطوير وإثراء ثقافته الأمّ، والتراث الإنسانى بشكلٍ عامٍ.

لم تعرف الثقافة الروسيّة والأدب الروسى، شخصًا استطاع التعبيرَ عن الشَّخصية والرُّوح الروسيّة كما فعل ألكسندر سيرجيفيتش بوشكين؛ حيث استطاع وضْع الأدب الروسى فى مكانةٍ لائقةٍ بين الآداب الأوربية، بعد أن كان أدبًا مقلِّدًا لغيره من الآداب. كما



ألكسندر بوشكين



تاراس شيفشينكو

أبدع لغةً روسيةً أصبحت لغة الأدب الروسى الحديث، وكان له تأثيرٌ قوى وواضحٌ على من خلفه من الكُتّاب والشُعراء الرُوس فى القرن التاسع عشر.

ويُعتبر بوشكين أشهر الشُعراء الروس وأميرَهم. امتلك موهبةً نادرةً متنوعةً. ونلمحُ فى إبداعاته سمات تيارات الكلاسيكية، والواقعية، والرومانسية. وقام بتطوير الأجناس الشعرية والنثرية كافة فى كتاباتِه.

ويُعد بوشكين مؤسِّس اللُغة الروسية الفصحى المعاصرة. فقد نحّى جانبًا كل الألفاظ الدخيلة أو القديمة، واستخدم اللُغة الدارجة أو العامية استخدامًا راقيًا؛ ليثرى بها اللغة الفصحى.

من أشهر أعماله: «روسلان ولودميلا»، كما أطلق على روايته الشعرية «يفجينى أونيجين» موسوعة الحياة الروسية. ومثّلت أعماله «الفارس النحاسى» و«نافورة الدموع» و«الغجر» تدشينًا لتيار الرومانسيّة الروسى.

وقد تأثّر الكثيرُ من الشُعراء والكُتّاب الرُوس بالشاعر بوشكين، وفى مقدمتهم ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١). وحاول الشعراء التفكُر فى معنى الحياة، والدور الذى عليهم القيام به؛ حيث اعتبر الشاعر حينها حاملاً للحقيقة الإلهية أو نبيًا صاحب رسالة.

وقد تلقّى بوشكين تعليمًا راقيًا فى الليسيه، وهى مدارس خاصة أسَّسها القيصر ألكسندر الأول (١٧٧٧-١٨٢٥) لتربية وتعليم أبناء النُخبة الرُوسية، وكانت تضمُ أبناء الطبقة الأرستقراطية. وكانت المدرسة

بدأ شيفشينكو مسيرته الإبداعية كفنانٍ فيما حصل فى نهاية حياته على لقب أكاديمى

تقع بالقرب من مقرّ القيصر فى ضواحى مدينة سانبطرسبورج، التى كانت فى تلك الفترة عاصمةً للبلاد. ويُطلق على هذا المكان تساريسكوى سيلو. وكان بوشكين من أول الطلاب الدارسين فى هذا الليسيه، بعد افتتاحه فى التاسع عشر من أكتوبر عام ١٨١١م. ويتم حتى يومنا هذا الاحتفال سنويًا بعيد افتتاح مدرسة ليسيه فى ضاحية تساريسكوى سيلو تقديرًا للشاعر الكبير ألكسندر بوشكين. وشهِدت فترة الدراسة اكتشافَ بوشكين لموهبتِه فى كتابة الشِعر. وقد تعرَّف فى المدرسة على أبناء النُبلاء الرُوس، ارتبط معهم بصداقاتٍ طويلة، وكتب لاحقًا عن فترة الدراسة تلك القصيدة التى تُسمَّى «١٩ أكتوبر».

وتتَّسم أشعارُه المبكِّرة بكونها تنتمى إلى الاتجاه الكلاسيكى الروسى والفرنسى. وقد تأثَّر بوشكين كثيرًا بالشاعر الروسى الكبير فاسيلى جوكوفسكى، والمعروف بانتمائه إلى السينتمينتالية فى الشِعر.

وفى حفل المدرسة السَّنوى عام ١٨١٤، قرأ بوشكين قصيدتَه «ذكرياتى عن قرية تسارسكوى سيلو» فأُعجب بها الحاضرون، وكان من بينهم الشَّاعر الرُوسى الكبير

جابريل فونفيزين. كما كتب بوشكين فى هذه الفترة قصائدَ أخرى منها: «المدينة الصغيرة» و«الحلم» و«الأمنية» و«إلى أصدقائى» و«الوردة» وغيرها.
وانخرطَ بوشكين مبكرًا - وهو لا يزال فى المدرسة - فى جمعيات أدبية تمرَّدت على القواعد القديمة فى الأدب، والتى كانت تميز الاتجاه الكلاسيكى أو الاتباعى.
وأنْهى بوشكين دراسته فى الليسيه عام ١٩١٧، وحصل على الشّهادة التى كانت تعادل الشّهادة الجامعية حينها، فتوجَّه للعمل بوزارة الخارجية. وفى عام ١٨١٩ انضمَّ إلى الجمعية الأدبية «المصباح الأخضر» والتى كان لها دورٌ مستقلٌ فى ثورة الديسمبريين فى عام ١٨٢٥ ضد القيصر، ومحاولة القضاء على النظام الملكى، والحكم المطلق وتطبيق الدستور، وإلغاء النظام الإقطاعى واستعباد وظلم الفلاحيين. وشهدت هذه الفتره نشاطًا إبداعيًا لدى شاعرنا الذى تركّز اهتمامه على الموضوعات السياسية، دعا فيها إلى إلغاء قانون الرِّق والإقطاع، وتطبيق الدستور، وتقييد سلطات القيصر. ومن بين القصائد نذكر: «القرية» و«الحرية». وعمل بوشكين فى تلك الفترة على كتابة رائعته: «روسلان ولودميلا» التى صدرت فى مايو ١٨٢٠.
وقد جلب له انتقادُه للسُّلطات الكثير من المتاعب، حيث أغضب ذلك الإمبراطور وأمر بنفى الشاعر إلى جنوب روسيا. وقضى بوشكين فى الأقاليم الجنوبية أربع سنوات ١٨٢٠-١٨٢٤. ويطلق النقَّاد على هذه الفتره «المنفى الجنوبى» لبوشكين؛ حيث أقام بعض الوقت فى شبه جزيرة القِرم وفى القوقاز. وقد أُعجب الشاعر كثيرًا بالطبيعة فى الجنوب، واستلهم منها الكثير من قصائده، وشهدت هذه الفترة ذروة إبداعاته الرومانسيّة. وشهدت فتره إقامته فى القِرم صدور قصيدته الشعرية «أسير القوقاز» التى صدرت عام ١٨٢٢، وبفضلها ذاع صيتُه فى روسيا كلِّها. كما بدأ هناك فى كتابة قصيدته الشِّعرية «نافورة باختيساراى» (١٨٢٤) وروايته الشِّعرية «يفجينى اونيجين» ثم غادر بوشكين القِرم متجهًا إلى مدينة كيشينيوف فى مولدافيا، حيث منفاه الرسمى. وفى مدينة كيشينيف، انتهى الشاعر من كتابة رائعته النادرة وروايته الشعرية «يفجينى اونيجين» التى أطلق عليها النقَّاد فيما بعد «موسوعة الحياة الروسية». واتسمت كتابات الشّاعر فى هذه الفترة بالرومانسيَّة التى صبغت معظم أشعاره.
وفى عام ١٨٢٤ أصدرت الحكومة الإمبراطورية مرسومًا بفصل بوشكين من وظيفته ونفْيه إلى مكان جديد، حيث ضيْعة والدته فى قرية ميخايلوفسكى على بعد ٤٠٠٠ كيلومتر من العاصمة. وفى ميخايلوفسكى، قضى بوشكين عاميْن، وأبدع خلال تلك الفترة أكثر من ١٠٠ عمل أدبى. ولعل أشهرها قصيدته «من وحى القرآن» و«نحو البحر» و«النبيل نولين». وفى عام ١٨٢٥ التقى بوشكين سيدة تُدعى آنا، كانت هى بطلة قصيدته الشهيرة «ما زلت أذكر اللحظة الرائعة».
وفى عام ١٨٢٥، أنهى بوشكين كتابة تراجيديا «بوريس جودونوف» التى ظهرت فيها بدايات تأثره وانتقاله إلى المنهج الواقعى فى الأدب، وهو الأسلوب الذى طبع إبداعاتِه الأخيرة. ويحاول بوشكين فى كتابه هذا طرْح تقييم موضوعى للحياة الإنسانية.
وبعد انتهاء فتره المنفى، اختار بوشكين البقاء فى قرية ميخايلوفسكى ليستريحَ من صخب الحياة فى المدينة، وفى عام ١٨٢٧بدأ العمل على رائعته «عبد بطرس الأكبر» التى تناول فيها حياة جدّه الأول إبراهيم جانيبال. واستغلَّ بوشكين الفترة التى قضاها فى القرية، وقرأ الكثير من الكُتب والمخطوطات القديمة، ودرس تاريخ روسيا، وقرأ عنه، ودوَّن الكثير من الأغانى والحكايات الشعبية. ويرجع الفضل إلى مربيته فى الطفولة فى حبّه الشديد، وولعِه بالحكايات والأغانى الشعبية الروسيّة.
كما اطّلع بوشكين فى تلك الفترة على القرآن الكريم، الذى ترك أثرًا عظيمًا فى نفسه، وانعكس ذلك فى عدد من الأعمال، اقتبس فيها بوشكين آيات من القرآن، منها ما سبقت الإشارة إليه «من وحى القرآن» وكذا قصيدته الشهيرة «النبىّ» (١٨٢٦).
وعند عودْته إلى بطرسبورج، شرع بوشكين فى كتابة قصيدته الوطنية الملحمية «بولتافا» (١٨٢٩) التى يدور موضوعها حول العلاقات السياسية بين روسيا وأوروبا، والأحداث التاريخية وتأثيرها على حياة الإنسان الفرد.
وفى ديسمبر ١٨٢٨، تعرَّف بوشكين على زوجته فى المستقبل ناتاليا جونشاروفا، التى كانت تبلغ من العمر حينها ١٦ عامًا. وقد أُغرم بها كثيرًا، ومن اللحظة الأولى، غير أن عائلة الفتاة لم تقبل به زوجًا بسبب سُمعتِه كشاعرٍ مناهض للسُّلطة وكذا بسبب فقرِه. وحزن بوشكين لذلك وتوجَّه إلى القوقاز كى ينسى حزنه. وفى عام ١٨٣٠، قبلت عائلة ناتاليا بعرض بوشكين للزواج ويرحل بوشكين إلى ضيعة والده بولدين التى كانت تعانى وقتها وباءَ الكوليرا، فمنع بوشكين من مغادرتها لمدة ٣ أشهر، وكتب عن تلك الفترة قصيدته «فى خريف بولدينو». كما ألَّف بوشكين فى تلك الفترة ٣٠ قصيدة ومجموعة قصصية، حملت عنوان: «قصص بيلكين»، وكذا التراجيديات الصغيرة، كما انتهى تمامًا من روايته الشِّعرية «يفجينى اونيجين» فى عام ١٨٣٢.
وتُعتبر هذه الرواية الأهم بين إبداعات الشاعر، ومن أهم الأعمال فى الأدب الروسى.
وشهدت فترة الثلاثينيات بداية توجُّه بوشكين لكتابة النثر حتى إنه غلب الشعر من حيث الكمّ. فكتب روايته «دوبروفسكى» التى تتناول حياة شاب نبيل، اُنتزِعت أملاك أبيه ظلمًا فصار قاطعَ طريق.
وفى عام ١٨٣٣، أصدر بوشكين قصيدته الشعرية «الفارس النحاسىّ» و«حكاية الصيّاد والسّمكة» و«حكاية الأميرة الميتة والعمالقة السّبع» وغيرها. وقد سمحت الرقابة حينها بنشر قصيدته «الفارس النحاسىّ» فى عام ١٨٣٣، واُختير بوشكين عضوًا فى أكاديمية العلوم الروسية.
وفى نهاية ١٨٣٣، عاد بوشكين إلى بطرسبورج، واستكمل إبداعاته، ونذكر منها قصة «ابنه الآمر» التى صوَّر فيها أحداث ثورة الفلاحين فى سيبيريا.
وقد استشهد بوشكين أثناء مبارزة مع ضابط فرنسى يُدعى جورج دانتيس، وكان ذلك فى عام ١٨٣٧. وتلقى

يتشابهان فى الدّور الذى تحمَّله كلٌّ منهما من أجل نهضة شعبه، ورؤيتهِما الفريدة فى زمنهما لدوْر ورسالة الشاعر والأديب

إبداعات الشاعر شهرة ليس فقط داخل روسيا بل وفى مختلف بلدان العالم، وتُرجمت أعماله إلى كل لغات العالم تقريبًا.
وليس من قبيل الصدفة أن تخصِّص الحكومة الروسية يوم السادس من يونيو (يوم ميلاد بوشكين) من كل عام للاحتفال بعيد اللُّغة الروسية، وقد اتخذ هذا القرار أثناء زيارة قام بها الرئيس الروسى السابق دميترى ميدفيديف إلى معهد بوشكين للُّغة الروسية فى موسكو.
كما أصدرت أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو فى أعوام (١٩٥٦- ١٩٦٠) الطبعة الأولى من كتاب يحمل عنوان: (قاموس لغة بوشكين)، ويقع فى أربعة أجزاء، وهو قاموس فريد من نوعه، يضم المفردات الروسية التى استخدمها بوشكين فى إبداعاته الأدبية المتنوعة فى الشعر والنثر، وقد ضمَّ أكثر من ٢١ ألف مُفردة روسية، وفى عام ١٩٨٢، صدر ملحق إضافى لهذا القاموس ضمَّ ١٦٤٢ مفردة جديدة أخرى، وتم إصدار الطبعة الثانية لقاموس لغة بوشكين عام ٢٠٠٠ من قبل أكاديمية العلوم الروسية أيضًا (أى بعد انهيار الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٩١) وبعد احتفالات مهيبة أقامتها روسيا الاتحادية بالذكرى المئوية الثانية لميلاد بوشكين عام ١٩٩٩.
أما تاراس شيفتشينكو، فيعدُّ أحد أهم الشخصيات التى أثَّرت فى تاريخ الثقافة الأوكرانيّة، ودشن بإبداعاته مرحلةً جديدةً ورائعةً ومتطورةً من تاريخ تطور هذه الثقافة. كما يعتبر مؤسِّس تيار الواقعية النقدية فى الأدب الروسى، وبفضله نهض التوجُّه الثورى الديمقراطى فى الأدب.
وقد عُرف فى البداية فى الإمبراطورية الروسيّة، مع صدور مجموعته الشِّعرية «كوبزار» فى عام ١٨٤٠م. وكوبزار هو اسم مغنٍّ أوكرانى شهير. وضمت المجموعة ثمانية مؤلَّفات، ولقيت شهرةً واسعةً، حتى أصبح الناس يُطلقون هذا الاسم على شيفشينكو نفسه.
وُلد شيفشينكو فى ٢٥ فبراير عام ١٨١٤ بقرية موريتسا بمحافظة كييف فى عائلة فقيرة. وبعد عامين انتقلت الأسرة إلى قرية كيريلوفكا، حيث قضى شيفشينكو طفولته، وعندما بلغ التاسعة من العُمر توفِّيت أمُّه من قسوة العمل والفقر الشديد، فتزوج أبوه من امرأة لديها ثلاثة أبناء، وعانى شيفشينكو قسوة زوجة أبيه. وكان يدرس، ويساعد أباه فى العمل، ويسافر إلى كييف وأوديسا لبيع القمح.
وفى عام ١٨٢٥، توفِّى الأب فانتقل الصبى للخدمة لدى رئيس الكنيسة المحلية، وتعلم هناك القراءة والكتابة. ومنذ سنواته الأولى، كان شيفشينكو مُولعًا بالرسم؛ ولذا فقد سعى إلى العمل لدى رجال الدين المتخصِّصين فى رسم الأيقونات لكى يتعلم إتقان هذا العمل المقدّس. كان الصبى يقوم بأكثر الأعمال مشقةً، ولكنه فى الوقت نفسه نال فرصة ممارسة الهواية التى يعشقها وهى رسم الطبيعة والأيقونات.
وفى عام ١٨٢٩، انتقل للخدمة فى منزل الإقطاعى انجلجاردت، الذى ما أن رأى رسومات شيفشينكو حتى قرر أن يجعل منه رسَّامًا شخصيًّا له، كما أرسله ليتعلّم الرسم على يد أحد أساتذة جامعة فيلينسكى.
وبعد مُضى عام ونصف، انتقل الرجل إلى بطرسبرج، ولرغبته فى أن يصبح شيفشينكو رسامًا خاصًا للعائلة أوفده للدراسة والتخصص فى الرسم، وتعرَّف فى هذا العام على الشَّاعر فاسيلى جوكوفسكى، الذى كان يشغل منصب السكرتير الأول لأكاديمية الفنون الإمبراطورية، وسرعان ما لاحظ الفنانون الرُّوس موهبة شيفشينكو، وقرروا مساعدته.
و نظرًا لأن روسيا كانت ترزح فى نظام إقطاعى عبودى ظالم، وكان شيفشينكو بموجبه بمثابة عبد فى منزل سيده، فقد قرر الفنانون الروس شراء شيفشينكو من سيده وتحريره من العبودية.
وقد منحت الطبيعة الشاب شيفتشينكو لقب الفنَّان والشاعر. وقد بدأ مسيرته الإبداعية كفنانٍ وعُرف بين الناس وهو بعد شاب صغير فيما حصل فى نهاية حياته على لقب أكاديمى. إلا أن اللقب الثانى كان أكثر هيمنة على شخصيته، كما عُرف بكونه مجدِّدًا ومبدعًا.
وقد استفاد شيفتشينكو ببراعة من الخبرات الثرية لسابقيه ومعاصريه فى الآداب الأوكرانى، والروسى، والعالمى، إلا أنه قدَّم اكتشافاتٍ جديدةً خاصّة به فى مجال الشعر.
وتشابه إبداعاته المبكِّرة مع المؤلَّفات الرومانسية التى سادت فى تلك الفترة، غير أنه تفرَّد دومًا عن غيره حتى فى سنوات شبابه.
فقد ارتبط كتابه «كوبزار» بالإبداع الشعبى. وهو أمر يسهل فهمه، نظرًا؛ لأن الشاعر ينحدر من أعماق التُّراث الشعبى الأوكرانى ولم يحدث يومًا أن انقطعت صلته بهذا التراث بل كان دومًا على تواصل معه ومتأثرًا به. وقد وصفه النقَّاد بعد صدور كتابه «كوبزار» أنه أول من قدَّم الشعب كسيِّدٍ للأدب الأوكرانى وبطل أول له.
ودائمًا ما نلحظ الصِّلة الوثيقة بينه وبين الشعب، وكيف استطاع أن ينهل من التُّراث الشعبى مختلف المضامين، والأفكار والصور، والنماذج، ولم يُعرف عنه يومًا تقليد سابقيه أو محاولة تقديم نصّ فلكلورى، كما كان يفعل الآخرون من معاصريه، وحتى من جاء بعده من الكُتَّاب والشُّعراء. فقد استطاع ببراعة أن يمزج بين عناصر الإبداع الشعبى الشفهى مع أفكاره كشاعرٍ، ومن ثَمَّ ألفاظه الخاصَّة به.
كان هذا التقارب الفريد بين الشاعر والفلكلور، وخاصة مع الأغنية الشعبية الأوكرانية سببًا فى أن يُطلق عليه النقاد شاعرًا ومغنيًّا شعبيًّا ومبدعًا للأدب الشعبى. لقد اعتبره النقَّاد فى عصره آخر مغنى تراث شعبى، وأول شاعر أوكرانى عظيم، يمثل الأدب الجديد العظيم للشعب السلافى.
ويُعتبر تاراس شيفتشينكو، أوَّل أديب استطاع التعبير عن مصالح وآمال شعبه فى الأدب الأوكرانى، وقد برزت الملامح الأساسية فى إبداعاته منذ الأعمال المبكرة له. ويمكن القول: إنه شاعر عصره، عاش يحلم بتحقيق آمال شعبه، واقتسم معه المعاناة والفرح، وقام بالاحتجاج ضد مظاهر الحياة الظالمة، ونادى بالحرية، وعبَّر عن سخطه وعدم رضاه عن الواقع السىء؛ وهو ما دفعه إلى اللجوء إلى الماضى والموضوعات التاريخيّة.

انخرطَ بوشكين مبكرًا فى جمعيات أدبية تمرَّدت على القواعد القديمة التى كانت تميز الاتجاه الكلاسيكى أو الاتباعى

ولعلّ الطابع الثورى لرومانسية الشاعر قد برز فى قصيدته «ثوار الهايدماك» التى صدرت بعد مرور عام تقريبًا على صدور «كوبزار». ويتغنى فيها الشاعر بالمآثر التى قام بها المناضلون ضد النظام الإقطاعى الظالم فى أوكرانيا. وعلى الرغم من المشاهد الدموية فى القصيدة؛ فإنها تزخر بمشاعر الإنسانية والرحمة. ويذكر شيفتشينكو القرّاء بأن الشعبين السُّلافيين الشّقيقين كان بوسعهما العيش سويًا فى سلام وصداقة. وفى مقدمة القصيدة نادى بفكرة الوحدة بين الشعوب السُّلافية.

وترتبط القصيدة مثلها مثل كل أعمال شيفتشينكو بالأحداث التى تجرى فى الواقع، فمن خلال تصوير الماضى والأحداث التاريخية يذكّر الشاعر بالحاضر، ويعبِّر عن رفضه لسلبية وضعف طبقة الفلاحين.

واكتسب الشّاعر شهرةً واسعةً كأديب وفنان. وتوالت أعماله فى مجلات «ماياك» (المنارة) و«نوفويا لونا» (القمر الجديد) ومنها على سبيل المثال: «أوكرانيا الجميلة» «جماليا». أصبح الشّاعر أكثر اهتمامًا بأحوال الشعب وحياته، وصار يبحث عن وسائلَ إبداعيةٍ جديدةٍ فى كتاباته، وأشعاره، وفى نضاله مع الوضع الاجتماعى الكارثى فى بلاده.

سافر شيفتشينكو إلى أوكرانيا وهو صبى، وقام بالعديد من الجولات فى ربوعها، وأخذ يرسم الأماكن التاريخية، والكنائس القديمة، والأديرة، والأطلال، والمقابر، وتحظى لوحاته -حتى يومنا- هذا بقيمةٍ فنِّيةٍ وعلميةٍ كبيرة.

وقد تُرجمت أعمال شيفتشينكو إلى مختلف لغات العالم، وكانت أولى اللغات التى تُرجمت إليها هى: الرُّوسيّة، والإنجليزيّة، والفرنسيّة، والألمانيّة، والكرواتيّة، والبُلغاريّة، والتشيكيّة. كما نشرت الكثير من الكتابات عن دوره وإبداعاته فى تطور الأدب الأوكرانى.

وتُعد الفترة بين عامَى ١٨٤٠-١٨٤٦، من أفضل الفترات فى حياة الشاعر، حيث برزت بجلاء موهبته الشّعرية. فبعد صدور ديوانه الشعرى «كوبزار» وأكبر مجموعاته الشعرية «جاى داماك»، شهد عام ١٨٤٣ -١٨٤٥ صدور عددٍ من الأعمال للشاعر أهمها «القوقاز» و«يكاترينا».

ولم يكن النقّاد الرُّوس فى بطرسبورج العاصمة حينها يميلون إلى قبول الأدب الأوكرانى بل وتعرضوا له بالانتقاد، ومنهم الناقد الشّهير بيلينسكى. ولم يكن شيفتشينكو استثناءً فقد تعرَّض هو أيضًا للانتقادات؛ حيث اتهم بكوْن أشعارة تصطبغ بصبغة قروية ضيقة قاصرة. فيما لقى الشاعر احترامًا كبيرًا من وطنه الأمّ أوكرانيا، وقوبل بحفاوةٍ كبيرة عند سفره إلى هناك فى الفترة بين عامَى ١٨٤٥-١٨٤٧.

وفى أبريل ١٨٤٧، تعرَّض شيفشينكو للوشاية، وتم القبض عليه بعد العثور فى منزله على قصيدة بعنوان: «الحلم»، انتقد فيها السُّلطة الحاكمة، واستمرت التحقيقات شهريْن كامليْن، ثم أُرسل به للخدمة العسكرية الإلزامية فى مقاطعة أورينبورج مع أمرٍ بالحرمان من الكتابة أو الرسم. وقام أصدقاؤه بالوساطة لتخفيف الحكم لاحقًا فتم ابتعاثه فى رحلة استكشافية إلى بحر آرال ليقوم برسم المظاهر الطبيعية وجغرافية المكان، وقام برسم ما يزيد عن ٣٥٠ لوحة، وبعد العودة تم نفيه أيضًا بعيدًا عن العاصمة إلى قلعة توفوبيتروفسك فى كازاخستان.

وظلَّ شيفشينكو فى هذا المنفى فى الفترة من عام ١٨٥٠ حتى ١٨٥٧، وقد كانت فرصةً رائعةً للكتابة، حيث انتهى من كتابة ثلاثٍ من روائعه: «الملكة» و«الفنان» و«التوأم».

وفى عام ١٨٥٧، استطاع مدير أكاديمية الفنون الحصول على قرار بالعفو عن شيفشينكو، وعاد الشاعر إلى العاصمة بطرسبورج، حيث عمل فى متحف الارميتاج.

وفى عام ١٨٥٩، سافر إلى أوكرانيا وطنه الأمّ، حيث كان يرغب فى شراء ضيعة على شاطئ نهر الدنيبر ويستقر هناك للأبد. وفى إحدى الأمسيات قرأ شيفشينكو بعض أشعاره على بعضٍ من الحضور، وكان ينتقد فيها النظام الإقطاعى السائد فى الإمبراطورية الروسية فوشى به أحدهم فتمَّ القبض على الشاعر فى مطلع صيف ١٨٥٩ ونفيِّه إلى العاصمة بطرسبورج.

عاد شيفشينكو إلى عمله بالارميتاج، وفى عام ١٨٦٠ حصل على لقب أكاديمى، كما أولى الكثير من الاهتمام باللغة الأوكرانية وتنقيتها، وكان يعمل على تأليف كتاب فى الرياضيات لتلاميذ المدارس ولكن لم يسعفْهُ الوقت لإنهائه.

وتُوفِّى الشاعر والأديب والفنان العظيم فى مرْسمه فى عام١٨٦١، وتم دفنه فى البداية فى مقابر سمولينسك فى موسكو، ثم تم نقل الجثمان إلى أوكرانيا، وأُعيد دفنه بالقرب من مدينة كانيف.

امتلك شيفشينكو كل ثراء الفكرة الإنسانية الأولى، وارتقى إلى القمَّة بحيث أصبح قادرًا على قيادة الشّعب وإلهامه وأن يُنير الطريق أمام شعبه نحو الحرية.

وتجدر الإشارة إلى أن تلك الفترة شهدت غياب الحياة السياسيّة فى الإمبراطوريّة الروسيّة، وفى تلك الحقبة السوداء من تاريخ الدولة برز الكُتّاب والشُّعراء التقدميُّون، واستطاعوا بكتاباتهم وإبداعاتهم التعبير عن مشاعر طبقة العبيد الفلاحين، وعن مصالح وآمال الطبقة العريضة، ومن الجماهير فى نضالهم للحصول على حقوقهم البسيطة فى الحياة بحرية وعدالة.

مما سبق، يتضح لنا كيف ارتبطت إبداعات بوشكين وشيفشينكو بظواهر اجتماعية ووطنية حيَّة، وكيف ارتبط كلٌّ منهما بشعبه، وناضل من أجل رسالته على الرغم من انتمائهما إلى طبقتين اجتماعيتيْن مختلفتيْن؛ ولذا فمن غير المستغرب أن يظل تأثيرهما فى الثقافة والأدب حتى بعد وفاتهما بعقود وما زال. وفى كل عصر وكل حقبة يُعاد تقييم إبداعاتهما وقراءتها من منظور جديد والعثور على اكتشافات أخرى جديدة ملهمة. ويمكن القول بثقة: إن ألكسندر بوشكين وتاراس شيفشينكو هما أكثر الشُّعراء فى الأدب العالمى فى القرن التاسع عشر، اللذين اعتبرا أن للشّاعر رسالةً مثلما للأنبياء، وأن حياته لا قيمة لها فى سبيل تحقيق هذا الهدف الأسْمى، وقد عبَّرا عن هذه الفكرة بإبداعٍ فريدٍ لا يضاهيهما فيه غيرهما من شُعراء عصرهما.

اتهم النقاد الروس شيفشينكو بأن أشعاره تصطبغ بصبغة قروية ضيقة قاصرة، فيما لقى احترامًا كبيرًا من وطنه الأمّ أوكرانيا

توظيف برامج الترجمة بواسطة الحاسوب .. ضرورة ملحة

ماريان فخرى

تخرجت فى أحد أقسام الآداب واللغة بأحد أرقى الصروح التعليمية فى مصر، وعملت فيها لعدة سنوات، حصلت خلالها على دبلوم الترجمة المتخصصة، وعملت فى ترجمة المستندات القانونية ثم بدأت مؤخرًا فى ترجمة الأعمال الأدبية، وسعيت لكتابة رسالة الماجستير الخاصة بى عن الترجمة بمساعدة الحاسوب أو ما يعرف بالـ Computer Aided Translation لقناعتى أنها ستكون وسيلة تجعل إنتاج الترجمة فى مصر يصل لحجم أكبر.

وبالنظر مؤخرًا على حركة الترجمة فى مصر ندرك أنها تواجه العديد من العوائق والصعوبات؛ فالترجمة يتم تدريسها كمادة أو كبرنامج منفصل فى الكليات الكبرى، ولكنى أعتقد أننا فى حاجة ماسة لتأسيس مدرسة للنقل الفكرى الإبداعى، ولنطلق عليها اسم «مدرسة الترجمة»، يحصل الدارس بها على شهادة منفصلة عن مؤهله الدراسى، بحيث أن يتخرج الدارس فى مجاله سواء كان الآداب أو التربية أو العلوم السياسية، وفى الوقت ذاته يصير متمرسًا بالترجمة، وبالتالى تتاح له الفرصة للنقل من مجاله للغة العربية أو العكس.

الترجمة موهبة وقدرة فنية يهبها الله لمن يختارهم للقيام بمهمة النقل الفكرى الإبداعى والثقافى، وليس كل خريجى كلية اللغات والكليات الأدبية يختارون نهج الترجمة؛ لأنه قد يبدو أصعب كثيرًا ويحتاج لمتطوعين يتحلون بالصبر والمثابرة فى العمل والإيمان بمشروعهم الفكرى. يعانى المترجمون من عدم قبول اختياراتهم وعروضهم من قبل دور النشر؛ حيث لا تتلاقى توجهات دور النشر التجارية مع أفكار المترجمين ومشاريعهم التى تعبر عن طموحاتهم فى الترجمة وتوجهاتهم.

توفر لنا برامج الترجمة المساعدة وسيلة لتقديم إنتاج أكثر ثراءً وتدفقًا فى مجال الترجمة، وهناك نوعان من الترجمة يتدخل فيهما الحواسيب التى حظيت بالانتشار الواسع فى التسعينيات وتطورت مع الزمن، وقد شرع العديد من المترجمين المحترفين فى توظيفها لأداء ترجمى أفضل ويجدر قبل كل شىء التمييز بينهما:

الأولى: هى الترجمة الآلية أو Machine Translation أو هى ترجمة يقوم بها الحاسوب بالكامل لينتج عنها أفضل اقتراح ترجمة للنص المدخل للآلة، ومنها ترجمة جوجل أو Google Translate. أما النوع الثانى؛ فهو الترجمة بمساعدة الحاسوب أو Computer Aided Translation وتعتمد آليتها الأساسية على توفير وقت وجهد المترجم بتقديم اقتراحات لكل لفظ أو كلمة.

تتميز برامج الترجمة بمساعدة الحاسوب باحتفاظها بقاعدة بيانات تُحفظ على جهاز المترجم فى ملف منفصل، المفردات والجمل الأجنبية من اللغة المصدر وترجمتها للغة الهدف، وتشمل الترجمات السابقة للمترجم أو نوع الترجمة الذى يختار هو خلق قاعدة من البيانات لها، لتسهيل عمله وتسريعه ويعرف ذلك باسم «قاعدة المصطلحات» أو Term Base فتقوم بتقديم مقترحات الترجمة لما سبق ترجمته من قبل المترجم من لفظات أو كلمات، ثم بعد ذلك يكون دور المترجم هو التأكد من ملاءمة الترجمة للسياق. هذه البرامج تعين المترجم على أداء عمله ولا تلغيه. ويتم تخزين كل ذلك فيما يعرف باسم «ذاكرة الترجمة» أو Translation Memory

وبالتالى وتجنبًا لإهدار الوقت يُمكن للمترجم الاستعانة بملف ذاكرة ترجمة من ترجماته السابقة أو قد يستعين بذاكرة ترجمة من عمل شخص آخر. كان التوظيف الأساسى لبرامج الترجمة بمساعدة الحاسوب هو الترجمة التقنية فى مجالات مثل الترجمة القانونية أو الترجمة الطبية أو الترجمة فى مجالات متخصصة تتميز بتكرار استخدام المصطلحات أو المرادفات فى النص؛ فهى تنظم العمل بتجزئة النص ثم تقديم معانى المفردات أمام المترجم ثم يقوم المترجم بالترجمة، مستخدمًا ما اقترح عليه من البرنامج. تهدف فى الأساس إلى ميكنة بعض المصطلحات المتكررة وتوفير وقت وجهد المترجم.

تعانى الترجمة الأدبية محدودية كبيرة فى الإنتاج؛ لأنها لا توفر للمترجم العائد المادى نفسه من الترجمة التقنية؛ لهذا لا يقبل عليها الكثيرون؛ لأنها تحتاج لقدرات انتقائية لاختيار الأعمال الأدبية المميزة، ثم عرضها على دور النشر فى محاولة للحصول على الدعم المادى. ويأتى بعد ذلك جهد المترجم الكبير لنقل العمل الأدبى إلى اللغة الهدف مع مراعاة روح النص والحفاظ على إحساس الكاتب. من ناحية أخرى لا تتطلب الترجمة التقنية المرور بالعملية ذاتها؛ فهى تخضع لقوانين السوق ما بين العرض والطلب.

أرغب فى مناقشة الفائدة التى قد تنتج عن محاولة توظيف برامج الترجمة باستخدام الحاسوب أو Computer Aided Translation فى ترجمة الأعمال الأدبية بما قد يوفر تسريع تدفق الإنتاج من الترجمة الأدبية، فيُمكن للمترجم الذى يختص بترجمة أعمال أدبية وكلاسيكية للكاتب ذاته خلق ذاكرة ترجمة للكاتب الذى يترجم عنه؛ فيقوم البرنامج باقتراح ترجمات لمفردات وتعبيرات ومصطلحات يستخدمها الكاتب بكثرة؛ فإذا قام المترجم مثلًا بالعمل على كتاب من التاريخ السياسى للكاتب الإيطالى Renzo De Felice فهو يكتب فى المجال ذاته فيقوم بشكل أو بآخر بتوظيف المفردات والتعبيرات نفسها فى الأعمال الأخرى للكاتب. أنا أهتم كثيرًا بعدم التقليل من شأن الأعمال الأدبية والحرص على نقل اللغة بما يحفظ روحها وكيانها؛ احترام اللغة وتبجيلها واجب على متحدثيها وكاتبيها وناقلى معانيها للغات الأخرى، وأرى أن تطبيق العمل بالبرامج المساعدة سيكون له أثر إيجابى على إنتاج ترجمة الأعمال الأدبية، ولن يقلل من شأنها بالمرة. وقد علمت مؤخرًا أنه قد بدأ بالفعل تدريس تطبيق استخدام هذه البرامج بالجامعات المصرية فى أقسام اللغات والترجمة ضمن برامج الساعات المعتمدة بالبكالوريوس، وفى برامج الدراسات العليا وقد أدخل هذا الخبر السرور على قلبى.



يبنى المترجم السكندرى ميسرة صلاح الدين مشروعه الخاص فى الترجمة على أعمال تحمل قضايا إنسانية عالمية؛ حيث يبحث عن الهموم والآلام والأحلام المشتركة للإنسان المعاصر، ويحاول أن تشكل ترجماته دافعًا للتحريض على كسر المعتاد والمألوف، لخلق مساحات حرة ورحبة. فقد ترجم مؤخرًا على سبيل المثال مذكرات شيماء هال، التى صدرت عن دار «بيت الياسمين» بعنوان «فتاة السر»، وتحكى عن تجربة فتاة مصرية تعانى من العبودية فى العصر الحديث، وتحاول الهرب من الفقر والجهل وأسر العبودية بشكلها التقليدى، وهى قضية تتماس بشكل أو بآخر مع كل إنسان.

فى هذا الحوار نتطرق معه إلى قضايا كثيرة فى الترجمة، من بينها الترجمة من وإلى العامية المصرية، خاصة وأنه شاعر عامية وكاتب مسرحى بالأساس.

حوار: تاميران محمود

ميسرة صلاح الدين: الترجمة ليست حرفة وإنما عملية تواصل إنسانى

-بداية نريد أن نعرف، كيف تختار الأعمال التى ستقوم بترجمتها؟ وهل هناك معايير ما أو آلية للاختيار؟

أختار العمل الذى يجذبنى، والذى أكتشف روابط إنسانية بينى وبينه؛ فأنا لا أتعامل مع الترجمة على اعتبار أنها حرفة أو مهنة، وإنما هى بالنسبة لى عملية إنسانية كاملة تقوم على التواصل ونقل الخبرات والتجارب، وقد أختار الأعمال من خلال العروض المُقدمة من دور النشر المختلفة، وانتقى منها أيضًا ما يمسنى بشكل شخصى ويناسب ذائقتى ومشروعى الإبداعى، الذى يشمل كتابة الشعر والمسرح أيضًا، كما أبحث عن جوهر العمل، ويهمنى التركيز على المشترك بين البشر فى كل العالم، فكل الشعوب تعانى من التعسف وآثار الحروب القديمة أو الجديدة. كما يعانى الجميع من الرأسمالية والعبودية بأشكالها المختلفة. الكل يشعر بنفس الألم ويفرح لنفس الأسباب. وهذا ما أبحث عنه فى عملية الترجمة؛ فالقالب لا يشغلنى لكن المحتوى وطريقة الطرح الفنية هما همى الأساسى.





-لماذا تحضر المرأة فى كتاباتك وترجماتك بشكل أكبر من القضايا الأخرى؟

كان الدافع الأول عندى للترجمة عن قضايا المرأة، هو فهم القضية بشكل كامل بعيدًا عن الإعلام أو مفاهيم المنظمات التى تستغل المرأة سياسيًا واقتصاديًا، دون اهتمام حقيقى -فى الأغلب- بمشكلاتها ومعاناتها الإنسانية. المرأة فى العصر الحالى لم تعد تشبه جداتها، حتى لو كانت تعانى مما عانين منه من مشكلات؛ فقد أصبحت تتفاعل مع تلك المشاكل برؤية ومنظور مختلفين، مما ينتج عنه تغير فى طبيعة المشكلة ذاتها وسبل حلها. المرأة تواجه فى العصر الحديث ضغوطًا اجتماعية ونفسية مختلفة ومعوقات جديدة، كما أصبحت أكثر قدرة على التحرك والسفر وممارسة الحقوق السياسية والاجتماعية، وصارت عائلًا للأسرة فى كثير من الأحيان، لذلك يجب آخذ كل تلك الاعتبارات فى الكتابة أو الترجمة عن قضايا المرأة والتعامل معها بشكل مختلف. خصوصًا أن العديد من الاتفاقيات والتوصيات والقوانين التى صُدرت فى العقود الماضية تصب فى مصلحتها، وتمنحها حقوق ومميزات كانت تعتبر فى الماضى محض خيال.

بعدما بدأت أتشبع بالمفاهيم المتعلقة بقضايا المرأة، وأكوّن وجهة نظر خاصة، ظهر ذلك من خلال ترجماتى لروايات مثل: «العودة» لدولسى ماريا كاردوسا، و«الناقوس الزجاجى» لسيلفيا بلاث، و«مذكرات شيماء هال» التى نُشرت باسم «فتاة السر». وظهرت كذلك فى أشعارى مثل ديوان «الأسد الحلو»، والنص المسرحى «أحوال شخصية» الذى أنتجه البيت الفنى للمسرح ونال اهتمامًا كبيرًا، حتى أن «القومى للمرأة» أهدى فريق عمل العرض درعًا تكريميًا فى سابقة هى الأولى من نوعها فى تاريخ المسرح المصرى.



> إعادة ترجمة الكلاسيكيات يفتح أبواب الأسئلة الشائكة والمقارنات، لكننى مع إقدام المترجم على هذه الخطوة المحفوفة بالمخاطر

-ما رأيك فى إعادة ترجمة ونشر الكلاسيكيات؟ وكيف تفيد المترجم؟

يخشى المترجم من إعادة ترجمة النصوص التى سبق ترجمتها؛ لأنه يفتح أبواب الأسئلة الشائكة والمقارنات. ولكن هناك بعض العوامل التى من الممكن أن تشجعه على تلك الخطوة المحفوفة بالمخاطر، مثل عدم توافر الكتاب بالترجمة القديمة، أو إحساس المترجم بقدرته على تقديم ترجمة مختلفة عن التراجم السابقة، هذا إلى جانب أهمية العمل وحاجة القراء إليه.

وفيما يخص الكلاسيكيات تحديدًا فيجب على المترجمين ودور النشر إعادة ترجمتها، خصوصا التى طرحت سابقًا فى نسخ غير كاملة أو بترجمات منقوصة ومختصرة أو تُرجمت عبر لغات وسيطة، وهو ما يضمن الحصول على ثقة القارىء ويرفع من شأن الترجمة الجديدة.

-قدمت أعمالًا مترجمة للأطفال، من وجهة نظرك ما الموضوعات التى من المهم ترجمتها للأطفال؟

اخترتُ أن أترجم للأطفال قصصًا شعبية من التراث العالمى، وهذه القصص مناسبة لطفل اليوم؛ حيث تقدم له متعة وتسلية كما تطرح أمامه ثقافة مختلفة ومتنوعة تخص كل شعوب العالم.

القصص القائمة على الخيال تلقى رواجًا واسعًا، وتملك جاذبية خاصة فى الوقت الذى تواجه فيه القراءة تحديات كثيرة، بسبب عزوف الأطفال عن القراءة، وعدم تلقيهم التدريب الكافى لممارستها بشكل منتظم.

حرصت مؤخرًا على ترجمة الموضوعات المتعلقة بالبيئة الافتراضية التى يرتبط



بها أبناؤنا، ويحتاجون لفهمها حتى يحسنوا استغلالها ويحمون أنفسهم من خطرها. وقد ظهر هذا فى كتاب «الطفولة الرقمية» الذى ترجمته بالاشتراك مع عدد من المتخصصين فى علم النفس.

-يشكو المترجمون من تحكم ظاهرة «الأكثر مبيعًا» فى سوق النشر؛ فهل تجدها مؤثرة على ترجماتك وتوزيعها؟

يعتمد الناشرون على دورة حياة الكتاب المترجم الطويلة، فإذا لم يحقق رواجًا سريعًا، فإنه سيحقق مبيعات جيدة بمرور الوقت، لذلك؛ فظاهرة البيست سيلر قد تؤثر على مؤلف العمل ومبيعات رواياته بلغات مختلفة، ولكنها لا تؤثر بالقدر نفسه على المترجم الذى يتعامل مع النص ويفترض عليه أن يقدمه بشكل جيد.

ولقد استفدت من هذه الظاهرة من خلال ترجمتى لرواية «شوجى بين»، التى حصلت على جائزة البوكر، مما ساعد على رواجها تجاريًا بشكل كبير. وكذلك مذكرات شيماء هال «فتاة السر»، التى تناولت قضية إنسانية مهمة ومؤثرة تناولتها الصحف العالمية، ودافعت عنها المنظمات الإنسانية مما صنع حالة من الشغف لقراءتها.

بعض دور النشر تقدم ترجمات بوب - آرت وكتب فى مجال التنمية البشرية لتحقيق مبيعات عالية بغض النظر عن طبيعة المحتوى. وإن كان الكثير من هذه الترجمات منخفضة القيمة فى عيون النقد، ولكنها تساعد على كسر الحاجز النفسى لدى القارئ العادى، الذى يخشى التقاط كتاب مترجم ليضمه إلى مكتبته.

نجاح العمل المترجم يوثر بشكل كبير فى الترويج للأعمال الأخرى التى قدمها نفس المترجم، ويساعد على رفع مبيعاتها لبناء ثقة بين المترجم والقراء يجعلهم حريصون على اقتناء وقراءة ترجماته. فعلى سبيل المثال كان اهتمام القراء بترجمتى «رسائل ستيفان زفايج» مساهمًا فى الترويج لرواية «العودة»، التى صدرت عن نفس دار النشر، وهى بيت الياسمين. وشهرة رواية «شوجى بين» ساهمت فى لفت الأنظار لأعمال روائية أخرى قمت بترجمتها مثل رواية «تلغراف» و«كل جزرى الوحيدة».







الدافع الأول عندى للترجمة عن قضايا المرأة، هو فهم القضية بشكل كامل بعيدًا عن الإعلام أو مفاهيم المنظمات التى تستغل المرأة سياسيًا واقتصاديًا

-كيف تجد تجربة الترجمة من العامية المصرية إلى لغات أخرى، خاصة وأن بعض أشعارك تُرجمت إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية؟

ليست هناك صعوبة فى الترجمة عن العامية المصرية؛ لأنها لغة محددة ومستقلة، والشعر يقوم على التعبيرية فى المقام الأول، والمترجم ذو الدراية العالية باللغة وتراكيبها يمكنه الترجمة عن العامية المصرية، كما يترجم عن أى لغة أخرى؛ فتحدى الترجمة لا يختلف كثيرًا؛ حيث يمكن تجاوز هذه الإشكالية ليصبح النص سفيرًا جيدًا للثقافة والشعر المصرى العامى، فاللغة العامية بها مخزون ثقافى وتراثى يمكنه التعبير بوضوح عن العقل المصرى المعاصر.

-وماذا عن ترجمة الشعر بشكل عام من لغة أخرى إلى العربية، البعض يرى فيها صعوبة، وهناك من يرى فيها خيانة للشعر؟

أنا أحب ترجمة الشعر، وأجد فيها متعة كبيرة؛ لذلك أحاول أن أتبحر فى عقول الشعراء الذين أتصدى لترجمة أشعارهم، والبحث عن سيرتهم الذاتية وفهم أفكارهم الخاصة ودوافعهم فى الكتابة ومحفزاتهم





ليست هناك صعوبة فى ترجمة الشعر العامى المصرى إلى لغة أجنبية أخرى، لأن العامية محددة ومستقلة، كما أن الشعر يقوم على التعبيرية فى المقام الأول

على الحياة، ولكن ذلك لا يمنعى من مواجهة تحديات كثيرة مع الشعر؛ بسبب الكلمات الغربية التى يميل الشعراء لتوظيفها وظواهر نحت اللغة واستخدام التراث بطرق مغايرة وتركيبات جديدة، إلا أنها صعوبة قابلة للتجاوز، لذلك لا أرى أننى أخون النص الأصلى؛ بل أجدنى شريكًا للشاعر فى عملية نقل أفكاره ومشاعره لجمهور أكبر. ويجب أن أضيف أن قراءة أى نص بلغته الأصلية سواء كانت عربية أو أجنبية لا تعنى حصول القارئ على تأكيد كامل أو نفى قاطع حول رؤيته وتفاعله مع النص. كذلك هو الحال مع الترجمة؛ فالمترجم يقدم فهمه للنص ويبذل قصارى جهده لاختراق النص من مستويات تلقٍ مختلفة تعبر عن عمق الشاعر وبساطته وأسلوبه الأدبى عن طريق لغة جديدة.

-هل يمكن أن تترجم يومًا عملًا إلى العامية المصرية؟

اللغة العامية لغة حية وقوية بمفرداتها، ويمكن أن يتم طرح النصوص مترجمة إلى الفصحى أو العامية على حد سواء، ودون الخلل بمحتواها الأصلى. وفيما يخصنى؛ فأنا أستخدم العامية بشكل أساسى فى كتاباتى الإبداعية؛ لأنها تعبر عنى وعن مضمون أعمالى بالطريقة الملائمة لمحتواها، ولكن ذلك لا يمنع أننى أستخدم الفصحى كثيرًا سواء فى بعض النصوص المسرحية أو حتى فى مؤلفات مثل «مئة عام على وعد بلفور» وكتابة المقال؛ فالعامل الأساسى بالنسبة لى فى اختيار اللغة هو طبيعة التجربة فى حد ذاتها وطبيعة محتواها، وقد كانت طبيعة تجربتى فى الترجمة وطبيعة النصوص التى أختارها تميل حتى الآن لاختيار الفصحى كلغة للنقل، كما أنها أكثر جاذبية وانتشارًا بين كل القراء العرب فى جميع أنحاء العالم .

-قدمت العام الماضى معالجة مسرحية للأخوة كارامازوف لديستوفيسكى، حدثنا عن هذه التجربة؟

اعتمدت بشكل أساسى على ترجمة سامى الدروبى للنص الأصلى، وقدمت معالجة دراماتورجية مسرحية للرواية؛ فحولتها إلى نص جديد شكلًا ومضمونًا تحت عنوان «لعنة كارامازوف»، واعتمدت المعالجة الجديدة على تقديم زوجة مقهورة تفر بصحبة بناتها من سلطة أب فاسد وقاس إلى مكان نائى خوفًا من بطشه، وتظهر شخوص ديستوفسكى كأشباح خلال حياة الشخصيات الجديدة فى حالة من الدمج بين رؤية ديستوفسكى ومشكلات مجتمعه التى قدمها فى روايته، مع مشكلات نسوية معاصرة.

ويجب أن أوضح فى هذا الشان أنه لا توجد أزمة نصوص مسرحية عربية؛ فهناك وفرة من الأعمال القديمة والحديثة على حد سواء للكُتّاب المصريين والعرب، ولكن هناك ميلا كبيرا فقط إلى النصوص المترجمة من جهات الإنتاج، لعدة أسباب مثل: الحصول على التصريحات الرقابية، وحقوق الملكية الفكرية.

-وأخيرًا، ما تقيمك لمشروعات الترجمة الحكومية الآن فى مصر؟

أرى أن دور النشر الخاصة استطاعت خلال السنوات الماضية، أن تفرض وجودها وتؤثر بشكل قوى وملفت فى مجال الترجمة، من حيث عدد ونوعية الكتب المقدمة وتنوع محتواها، كما ساعدت على خلق جيل جديد من المترجمين المتميزين، وذلك بالرغم من عدم وجود القوة المادية لديها، مقارنة بالنشر الحكومى الذى تراجع بشكل كبير بالرغم من الإمكانيات البشرية والمادية. وإن كان يجب أن نعترف أن بعض السلاسل الحكومية ما زالت تلعب دورًا مهمًا فى تقديم الأدب العالمى والفنون بأشكالها المختلفة للقارئ المصرى، ولعل هذا راجع أيضًا لحسن إدارتها.

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أيًا كانت لغته؛ لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى سعد مكاوى.

سعد مكاوى
عبقرية الاختيار والبناء السردى

جمال المراغى






تفيد سير المبدعين أن ارتباط أصحابها بالأرض والعلم يحمى الموهبة لديهم وينميها، وهذا ما أسهم فى تفرد سعد مكاوى (١٩١٦ – ١٩٨٥) الذى اقتدى بوالده؛ فكان فلاحًا فطن لقيمة الأرض، ومناضلًا فى سبيل الثقافة والعلم، وخاصة اللغة وقدسيتها؛ إذ كان والده مدرسًا للغة العربية، كما أخذ عن والده حب التاريخ والتراث، وأنشأه تنشئة دينية صحيحة ومتينة أعانته خلال مشواره.

واصل الأب عطائه ودعمه اللا محدود عندما أرسل سعد إلى باريس لدراسة الطب على نفقته الخاصة، إلا أن الأدب الذى استحوذ عليه منذ نعومة أظافره، لم يتركه وحوله إلى جامعة السوربون ليدرس الآداب بها، ليكون ثانى مصرى يلتحق بهذه الجامعة بعد عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين؛ الذى جمعه به نادى القصة فيما بعد، لكنهما فى لقاءاتهما لم يتحدثا عن السوربون وإنما عن قيمة الترجمة وأهميتها.

ورغم عودته من فرنسا بعد نحو أربع سنوات دون أن يحصل على شهادة جامعية، لكن ما تشبع به كان أكثر قيمة وتأثيرًا فى حياته؛ حيث أتقن اللغة الفرنسية وتفاصيلها التى مكنته من تعبيراتها بكل دقة، والأهم من ذلك تعرفه على أساليب البناء الأدبى والسردى المختلفة؛ لينخرط فى العمل بالصحافة الأدبية بداية بجريدة «المصرى» عام ١٩٤٧ ثم «الشعب» عام ١٩٥٦ وصولًا للجمهورية عام ١٩٦٣.

قبل أن يبزغ نجمه كقصاص أولًا ثم كروائى، وإن كانت الروايات طغت على القصص القصيرة التى يعتبرها بحره الرئيسى؛ تجلّت عبقرية مكاوى فى الترجمة التى مارسها بمنهجية خاصة، اعتمد فيها على تفكيك العمل الأصلى، وفقًا لعناصر البناء السردى له كالزمان والمكان وترتيب الأحداث، وفهم كل جزء منه ثم إعادة بنائه باللغة العربية، وهو ما يحتاج لجهد كبير للغاية، وربما لهذا لم يستمر.



كان سعد عبقريًا فى اختياراته للترجمة خلال عامى ١٩٦٤ و١٩٦٥ التى توافقت مع فكره ووجدانه، بداية من رواية «فتاة من الأقاليم» لألبرتو مورافيا التى عبّرت عن إشكالية الريف والحضر عند مترجمها، ثم أثار شغفه ولمس ضميره الإنسانى نص جان آنوى المسرحى «بيكيت أو شرف الله»، وتحلى بجرأة كاتبها فى التصدى لحادثة مقتل رجل دين داخل كنيسة، وتبعه بكتاب «اللغة السينمائية» لمارسيل مارتان؛ الذى لا تخلو منه مكتبة سينمائية، وأخيرًا لخّص رواية «جرمينال» لإميل زولا، ليس اقتصادًا للجهد، ولكن بحثًا عن تكثيف لا بد منه.

سبق هذه الكتب ترجمات لمئات القصص، وتلخيصات لعشرات الروايات والكتب، نُشرت منذ أواخر الأربعينيات، وحتى منتصف الستينيات بصحف المصرى والشعب والجمهورية التى عمل بها، وبعض المجلات كالعربى والمجلة، وآخرها ترجمة لقصة «النظرة الميتة» للكاتب الفنلندى «مايكا فالترى»، والتى نُشرت فى العدد الخامس من مجلة «المجلة» الصادر بتاريخ ١٥ مايو عام ١٩٦٥. فى انتظار جهد الباحثين لجمع ودراسة هذه القصص التى عبّرت عن منهجه وعبقريته فى الاختيار والبناء السردى.

التقافة الجديدة

2

يوليو 2022
العدد 382

فى مهرجان الفرق المسرحية:

ذاتية المبدع تنتصر على هوية الإقليم



فوميل لبيب

مدرسة صحفية لن تموت



منير كنعان

رائد الكولاج فى مصر



كرم النجار

وأقنعة الدراما

العولمة والسرد الجديد فى فيلم بابل

د.مصطفى عطية جمعة

معلوم أن مصطلح العولمة Globalization من أكثر المصطلحات التى صادفت رواجًا فى أدبيات السياسة خلال ربع القرن الأخير، فى أعقاب حرب الخليج الأولى وغزو العراق للكويت عام ١٩٩١، وقد جاء المصطلح معبرًا عن تغيرات عميقة فى السياسة العالمية تتمثل فى سقوط الاتحاد السوفيتى وتفككه، وانفراد الولايات المتحدة بالهيمنة على العالم وقيادته بحكم حقائق القوة الاقتصادية والعسكرية والنفوذ السياسى، ومن ثم انتشار ما يسمى بثقافة الأمركة وعلاماتها فى المأكولات والملابس ونمط الحياة الصاخب، وتسيّدت أفلام هوليود ذات التمويل الضخم شاشات السينما فى مختلف دول العالم، مما دفع الكثيرين لنعت هذه الحقبة بأنها «حقبة الأمركة»، وهو الأمر الذى أدى إلى اشتداد موجات معارضة وبشدة لهذا التوجه، تتمثل فى السعى إلى إظهار الوجه الحقيقى لتلك الحقبة والمتمثل فى استعلاء قيم وتوجهات وجنسية ما على سائر الشعوب أو على الشعوب الفقيرة بالأدق، التى تعانى شظف العيش من ناحية، وتعانى أيضًا تعسف حكوماتها مع أفراد شعبها عندما يتعلق الأمر بنزاع مع أمريكى ما. بجانب ضجر ثقافات أصيلة فى العالم من تمدد الثقافة الأمريكية على حساب قيمها وتاريخها ولغتها، فكانت موجات مضادة للعولمة فى طابعها الأمريكى، كرد فعلٍ حى ومضاد وإثبات للوجود.

أيضًا، فإن لمفهوم العولمة بُعد تقاربى جغرافى، حيث يعبر عن حالة التقارب الجغرافى بين الدول، والذى يتضح جليًا فى سهولة السفر بالطائرات، وانفتاح الحدود، وانسيال السياحة، ناهيك عن ثورة الاتصال ذاتها والمتمثلة فى الحواسيب والهواتف المحمولة وشبكة الإنترنت والقنوات الفضائية والأقمار الصناعية. فلم يعد هناك مخفى على الأعين؛ أو على الأقل نقل الأخبار والأحداث فى العالم. وبعبارة أخرى، إن العولمة حصدت ثمرات التطورات الهائلة فى قطاعات المواصلات والاتصالات والفضائيات، وتلاشى مفهوم الحدود التقليدية، وارتفاع مستوى المعيشة، وزيادة ملحوظة فى أعداد الأغنياء، ومظاهر الترف.

وهذا لا يعنى أن ثمة رغدًا تعيش فيه شعوب الدول الغنية القوية وإن امتلكت المال والرفاهية وحماية حكوماتهم لهم، بل تظل أزمة الإنسان المعاصر واضحة بجلاء، وممثلة فى المعاناة النفسية من الوحدة والقلق والاغتراب، ومن تعقد الحياة الحديثة، وغلبة المادية عليها، وانغماس الناس فى الركض وراء ملذات وإغراءات، فإذا ظفروا ببعضها لهثوا لغيرها. فاكتست روحانيتهم بغلالات المادية الكئيبة، وأهملوا المقربين منهم، ويبدو أن الإنسان المعاصر لا يزال يضل ويتخبط.

سرد العولمة

إذا نظرنا إلى الجانب الإبداعى المتصل بانعكاس العولمة على الفنون والآداب يتبادر إلى الأذهان سؤال: هل يمكن أن نعبر عن حكاية أو سرد فى بلاد متباعدة جغرافيًا، متنائية مكانيًا؟ وهل يمكن أن يعبر سرد فنى «قصة أو سينما أو رواية» عن حالة التقارب الجغرافى بين جنسيات وشعوب مختلفة، تتواصل مع بعضها البعض من خلال وسائل السفر والاتصال الحديثة؟

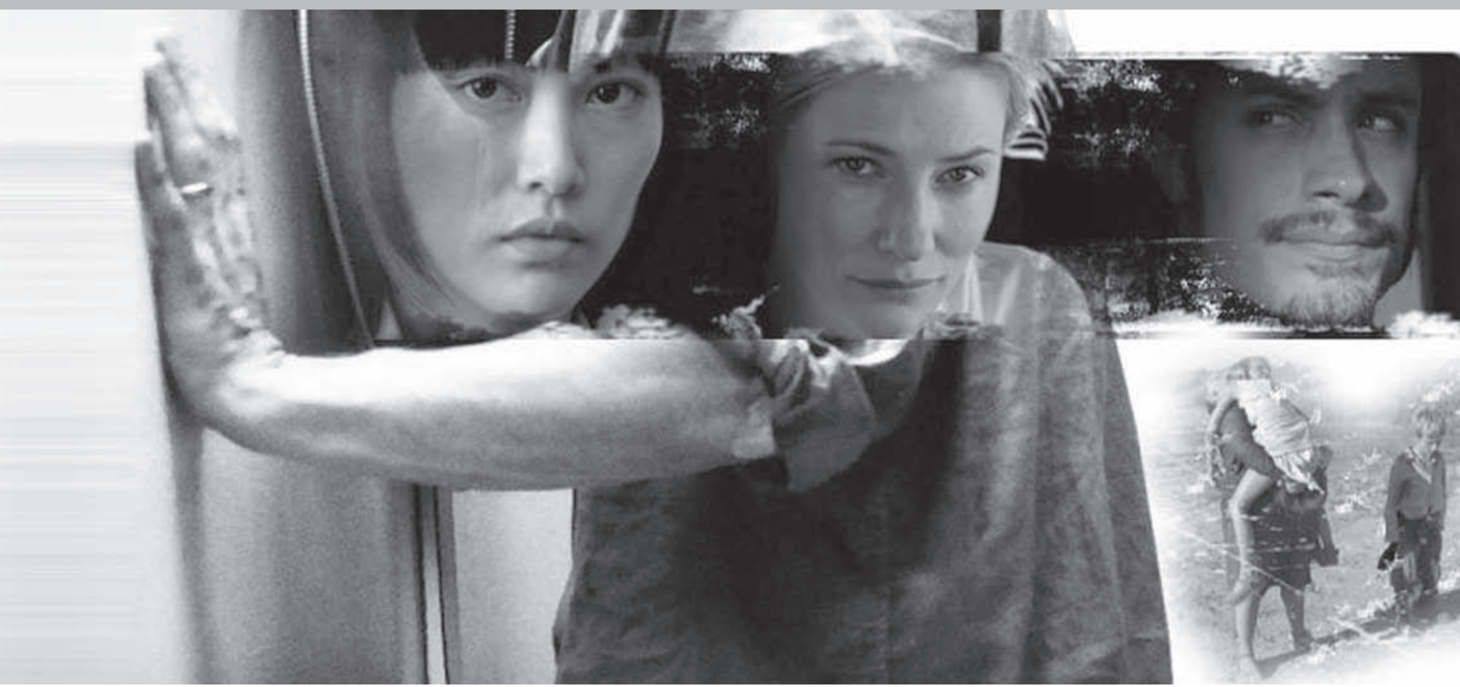




يأتى طرح السؤال انطلاقًا من واقع نعيشه جميعًا، فإذا كان السرد التقليدى يتصل بشخصيات وأحداث تتم فى واقع جغرافى واحد أو متقارب نسبيًا، بحيث يكون المكان أرضية مشتركة للأحداث الواقعة عليه، فإن السرد المتعولم يعبر عن حالة التعدد الجغرافى الذى يحدث بالفعل، فالشخصيات تتنقل خلال ساعات قليلة بين



يشير الفيلم إلى أزمة المادية الطاغية التى تعد من أهم سمات العولمة حيث العيش فى ناطحات السحاب ورفاهية الحياة وفى نفس الوقت فقدان الحنان والدفء العاطفى



بقاع شتى فى العالم، وتحمل معها أحداثًا شخصية، وأوجهًا من المعاناة أو اللذات، وهنا لم يعد المكان أرضية مشتركة، بل صار جزءًا ضئيلًا من أحداث السرد، وصارت الأجزاء الأكبر للسرد متمثلة فى الأحداث والشخصيات وما يستتبعها.

ولكى تتضح الصورة أكثر، فلنتخيل أن هناك شخصًا يعمل فى عمل يستلزم سفرًا كثيرًا بين القارات، وتحدث له مواقف وأحداث بجانب تداعياته النفسية، أى أنه يتنقل سفرًا من مكان إلى مكان، متجاوزًا أطر الزمان، وقد يقوم بفعل أو ينطق قولًا فى بلدٍ ما، نجد صداه فى علاقات إنسانية فى بلد آخر. وتلك الظاهرة صارت موجودة وبكثرة الآن، مع الذين يعملون فى الشركات متعددة الجنسيات وكذلك رجال الأعمال، حيث يكثرون من السفر، وتكاد سنوات عمرهم تنقضى وهم فى ترحالٍ دائم، وقد وضحت هذه الظاهرة أخيرًا، فهناك أناس يعيشون فى الطائرات، وحياتهم على الإنترنت وفى المطارات، بحكم أعمالهم التى تستلزم سفرًا دائمًا، وهؤلاء تكون لهم علاقات اجتماعية فى بلدان وقارات، أكثر من بلدهم الأصلى، بجانب هواة السفر والسياحة وقضاء الإجازات فى بلدان مختلفة، وفى كل بلد هناك شخوص وأحداث ومواقف وقصص تحدث لهم، تستلزم التعبير عنهم، وتغطيتها من الوجهة الأدبية، أى نحتاج إلى ألوان من السرد مكتوبًا كان أو مسموعًا أو مرئيًا يعبر عن هذه النماذج فى حياتنا، والتى باتت متكاثرة يومًا بعد يوم.

إذن، يمكن القول إن السرد المتعولم يعنى: قصّ حكايات من واقع العولمة الجديد، بكل ما فيه من تنقلات مكانية وجغرافية، وتداخل جنسيات، وتفاعل ثقافات شعوب مختلفة، وكل هذا فى زمن واحد تقريبًا، بأحداث مترابطة ومتسارعة، كلها متصلة ببعضها، تتم فى آن واحد أو فى ساعات متتالية حتى تصل إلى ذروتها أو نهايتها، أو تكون ذات صلة بشخصية تلاقت وافترقت فى أكثر من بلد.

فيلم بابل

ربما يستغرب البعض من مصطلح السرد المتعولم، بتعريفه المتقدم، ولكن نجزم أن هذا حادث بالفعل، ونراه متجسدًا فى السرد السينمائى، بل تكون أفلام

السينما هى التعبير الأنسب لمثل هذا السرد -وأيضًا مع أشكال الميديا الأخرى- لأن السينما هى الأجدر على تقديم الأمكنة الجغرافية بكل تفصيلاتها الطبيعية، وبكل الأعراق والثقافات واللغات التى تتوزع فى القارات، فلقطة واحدة من بلدٍ، تحوى اللغة والمعالم والوجوه كافية للتعبير عن هذا البلد، وتغنى عن مئات الأسطر، فالصورة المتحركة لها سحرها ووقعها، ناهيك عن تجسيد القصة سينمائيًا.

ولعل من أبرز الأفلام التى عبرت عن هذا السرد المتعولم؛ الفيلم البديع «بابل» والذى أنتج فى العام ٢٠٠٦، عبر تعاون سينمائى عالمى لعدة شركات إنتاج فى فرنسا والمكسيك والولايات المتحدة. ومن إخراج المخرج المكسيكى أليخاندرو جونزالس إناريتو، وكتب السيناريو والحوار جييرمو أرياغا بالإضافة إلى المخرج أيضًا، وهو من بطولة براد بيت وكيت بلانشيت، وقد فاز بثمانٍ وعشرين جائزة، منها جائزة الأوسكار بأحسن موسيقى تصويرية، إلى جانب ترشيحه للحصول على ٧٥ جائزة أخرى.

فهو فيلم يعبر عن إبداع سينمائى حقيقى وخلاق، بدلالة الكم الهائل من الجوائز التى حصل عليها أو رشّح لها. تدور أحداث الفيلم فى ثلاث قارات «أفريقيا، وآسيا، وأمريكا الشمالية»، وفى أربع دول «المغرب، واليابان، والمكسيك، والولايات المتحدة»، ونسمع فيه خمس لغات: «العربية، والأمازيغية، والإنجليزية، والإسبانية، واليابانية». ولنا أن نتخيل حجم الجهد الذى بذله المخرج وفريقه للتصوير فى هذه الدول.

الكثيرون ظنوا أن الفيلم يحوى ثلاث قصص تتكامل فيما بينها، ولكن الواقع أن الفيلم قصة واحدة، مبنية على حدث واحد يمكن أن نعده الحدث المحورى الكاشف، وأيضًا الرابط لسائر الأحداث وتداعياتها، وما يتصل بها من شخصيات متعددة الجنسيات واللغات والثقافات وأيضًا فى مستواها المادى.

الحدث الأساسى فى الفيلم، والذى يتم الافتتاح به يتمثل فى قيام طفلين أخوين، كانا يرعيان قطيع ماشية مملوكًا لعائلتهما، حيث يقر الابن الأكبر أن يختبر بندقية معه، حصل عليها مؤخرًا، ولكن الطلقات تطير بعيدًا جدًا، لتتغير حياة خمسة أشخاص فى قارات ثلاث مختلفة، عبر ثلاث قصص متداخلة سرديًا، بمعنى أننا نتنقل بين القارات والبلدان من خلال أحداث الفيلم.

> العلامات الأساسية الدالة على تقنيات السرد فى فيلم بابل جاءت مستفيدة من التمايزات بين البلدان المختلفة عبر تميز ملامح الوجوه والملابس




أولى هذه المجموعات زوجان أمريكيان «براد بيت، كيت بلانشيت» وهما فى رحلة سياحية فى المغرب، وسيفهم المشاهِد أن العلاقة بين الزوجين متأزّمة، وتبدو الزوجة الأمريكية عنيفة ومحتجّة لوجودها بين هؤلاء «المسلمين الإرهابيين»، وفيما هما جالسان فى الحافلة تُصاب سوزان برصاصة طائشة، مما يجعلها تنزف وتفقد الكثير من الدماء. تتعقد الأمور حيث إن الحافلة متوقفة وسط الصحراء، لكنّ المترجم المرافق للرحلة يقنع السيّاح بالتوجه إلى إحدى القرى، ومن هناك يتصل الزوج بالسفارة الأمريكيّة بواسطة الهاتف الوحيد فى القرية لطلب المساعدة. ولكن الزوجة تضطر إلى العلاج على يدِ البيطرى الوحيد فى القرية، الذى لن يستطيع إلا خياطة جرحها دون استخدام المخدّر فى مشهدٍ مؤثر، وتتصاعد الأحداث حين يقرر باقى السيّاح مغادرة القرية خوفًا من أهل القرية الإرهابيين فى منظورهم، ليبقى الزوج وزوجته المصابة وحدهما فى القرية. إلى أن تصل طائرة هليكوبتر لتقل الزوجين إلى إحدى المستشفيات، وقبل إقلاع الطائرة وفى وسط عاصفة الرمال يعرضُ الزوج المال على المترجم الذى يرفضُ بدوره أخذ المال حيث إنه يعتبر مساعدته ووقفته مع «الأمريكى» نتاج تاريخ عربى طويل من الكرم أو مساعدة المحتاج. والأمر لا يحتاج إلى كثير من الشرح، فإن منظور السياح الغربيين إلى العرب المسلمين فى المغرب ناتج عن ميراث كبير من العداء للإسلام والعرب والمتراكم عبر قرون فى الغرب، والذى تعززه صور سلبية فى الإعلام والفن المرئى.

تتسارع الأحداث، ويتم تداول الخبر فى المحطات العالمية، على أنه عملية إرهابية من جماعة متطرفة فى المغرب ضد إحدى الرعايا الأمريكيين، ومن ثم تستنفر أجهزة الأمن فى المغرب، بحثًا عن القاتل،



وفى الوقت نفسه تأتى طائرة هليكوبتر من الجيش المغربى لنقل الزوجة إلى مستشفى حديث فى العاصمة بعدما تلقت علاجًا بسيطًا فى إحدى القرى النائية، تمثّل فى خياطة الجرح بشكل بدائى لوقف النزيف، وتصل الشرطة فى النهاية إلى الفاعلين الحقيقيين، وتقتل الطفل الأكبر يوسف فى اشتباكٍ مسلّح، فيما أخوه يسلّم نفسه للشرطة.

مهما تعددت اللغات وعجمت الألسنة تظل القيم الإنسانية واحدة والمآسى متكررة بل ومتشابهة بين الشعوب والناس وإن تناءوا

المفارقة تقودنا إلى القصة الثانية وستنقلنا الكاميرا والأحداث إلى اليابان، ذلك أن البندقية كانت ملكًا لرجل أعمال يابانى، زار المغرب وأهداها إلى والد الصبيين، فهذا اليابانى «ياسوجيرو» لديه ابنة مراهقة تعانى من الوحدة بسبب انشغاله عنها، وقد انتحرت زوجته بإطلاق النار على نفسها، يحاول الأب بكل السبل التقرب من ابنته «شيكو» المراهقة مستغلًا ما يتاح له من وقت بسيط، والابنة صمّاء بكماء، تحاول اقتناص أيّة فرصة لممارسة الجنس، لإشباع رغباتها. كأنها تحاول التواصل من خلال جسدها مع العالم بعد أن فقدت وسائل الاتصال العاديّة والطبيعيّة معه، وتتقرب فى سبيل ذلك من الشباب، عارضة نفسها بابتذال وعهر، حتى تقيم علاقة مع ضابط شرطة، جاء لوالدها مستفسرًا عن البندقية التى أهداها للرجل المغربى.

اللافت أن المشهد الأخير يُظهر الفتاة اليابانية عاريةً فى شرفة الشّقة، كأنها من ناحية ستلقى بنفسها منتحرة، أو لعلّها تعرضُ جسدها العارى إلى المدينة وسكّانها، علّ أحدهم يستطيع أن يلتقط زهرة جسدها لتشعر بالنشوة لمرّة واحدة، ويأتى الأب ليحتضنها، مشعرًا إياها بأبوته، ومعطيها حنانًا واهتمامًا تفتقده.

أيضًا، تدور أحداث قصّة ثالثة، حيث ترك الزوجان الأمريكيان طفليهما فى رعاية المربية المكسيكية «أميليا» التى تقيم فى الولايات المتحدة الأمريكية بشكل غير شرعى، وحيث لا يمكنها أن تترك الطفلين وحدهما، تقرر اصطحابهما معها إلى المكسيك لحضور حفل زفاف ابنها. وتضطر إلى عبور الحدود مع الطفلين بطريقة غير شرعية عبر الصحراء، فليست مخولة باصطحاب الطفلين معها، وهى مقيمة غير شرعية، وبالفعل تفلح فى عبور الحدود، وفى العرس لا تخلو المشاهد من بعض اللقطات المزعجة كقطع رقبة دجاجة أو إطلاق الرصاص فى حفل الزفاف ما يثير رعب الطفلين غير المعتادين على مثل هذه السلوكيات.

وفى رحلة العودة لم تكن الأمور على ما يرام، حيث تعود المربية مع الطفلين فى سيارة يقودها أخوها «سانتياغو» لكن شرطة الحدود توقف السيارة للاشتباه، فما أكثر التهريب والمهربين على الحدود، خصوصًا أن المربية كانت مقيمة فى الولايات المتحدة بطريقة غير شرعية، منذ ستة عشر عامًا، وهذا ما دفع «سانتياغو» إلى الهرب واقتحام الحدود، بعدما أنزل أخته والطفلين من السيّارة ليهربَ وحيدًا من الشرطة.

فى الصباح ستجد «إميليا» نفسها وسط صحراء شاسعة، ويتدخل القدر ليتم إنقاذ الأطفال ومربيتهم فى آخر اللحظات، بعدما أشرفوا على الهلاك، وتركت المربية الطفلين، وراحت تبحث عن سبيل النجاة، حتى تعثر عليها الشرطة، وتتحرك طائرة هليكوبتر للبحث عن الطفلين وإنقاذهما.

رسائل الفيلم واضحة جلية، لعل أهمها: النظر إلى حصاد العولمة، والمتمثل فى استعلاء الجنسيات الأمريكية والأوربية على سائر الشعوب، بدليل تحرّك السلطات المغربية لإنقاذ الزوجة الأمريكية، جنبًا إلى جنب مع نشاط السفارة الأمريكية، وتغطية إعلامية عالمية مواكبة، فيما يتم التعامل الشرطى القاسى مع مطلقى النار وينتهى الأمر بقتل الطفل الأكبر عندما حاول الهرب، رغم أن أخاه أعلن استسلامهما، ولكن الشرطة سارعت بقتله، لتعلن أنه قد تم القضاء على الإرهابى، مطلق النار. إنها رسالة شديدة الواقعية والألم فى آنٍ واحد.

أيضًا، فإن الرسالة الثانية فى الفيلم تشير إلى أزمة المادية الطاغية التى تعد من أهم سمات العولمة، حيث العيش فى ناطحات السحاب، ورفاهية الحياة، وفى نفس الوقت فقدان الحنان والدفء العاطفى، بدلالة

الفتاة «شيكو» وأزمتها مع نفسها وفقدانها لأمها، وانشغال والدها عنها، وهى نفس ما تشعر به المربية «إميليا» التى تعانى من قسوة الاغتراب خلال عملها لدى أسرة أمريكية فى الولايات المتحدة، فحرمت نفسها من الحب والزواج، وهذا ما رأيناه خلال سفرتها واشتياقها إلى رجل.

أما الرسالة الثالثة؛ فتتصل بحال المهاجرين غير الشرعيين من الدول الفقيرة إلى الدول الغنية التى تقود العولمة فى نفس الوقت، كما رأينا فى حالة إميليا، التى يدفعها الفقر لتحمل الغربة سنوات طويلة، أى تظل الشعوب الفقيرة فى خدمة الشعوب الثرية وتتعرض للطرد فى أية لحظة بدون تعويضات أو تقدير لها.

الرسالة الرابعة تتصل بالقيم الإنسانية عامة، فإن العولمة أعلت شأن الحريات وحقوق الإنسان فى تمددها نحو الشعوب والدول الفقيرة، ولكنها فى الحقيقة تمارس أعلى درجات الاستغلال والقهر، وبعبارة أوضح فإن العولمة لون من ألوان موجات الاستعمار الغربى، بثياب جديدة وشعارات جديدة، لا يطبق منها شىء.

إن هذا الفيلم أعطانا جزءًا من الوجه الآخر للعولمة فى تطبيقاتها العملية.

جماليات السرد السينمائى وعناصره

يتميز السرد فى السينما بأنه يمتلك سبلًا عدة يصل بها إلى المتلقى، فهو لا يعتمد على اللغة والأسلوب الوصفى كما نرى فى السرديات المكتوبة فى الروايات والقصص، وإنما على الصورة والشخصيات الممثلة، والديكورات والتنقل بسهولة بين الأمكنة، وتقطيع الزمان، بجانب حوارات الشخصيات، والموسيقى المؤثرة وغير ذلك، أى أن تقنيات السينما المتعددة أساسية فى إيصال الرسالة السردية.

ونرى أن العلامات الأساسية الدالة على تقنيات السرد فى فيلم بابل جاءت مستفيدة من التمايزات بين البلدان المختلفة، عبر تميز ملامح الوجوه والملابس كما نرى لدى كل من اليابانيين والمكسيكيين والأمريكيين والمغاربة وما يتبعهما من اختلاف اللغات، خصوصًا أن المخرج جعل الممثلين من نفس البلدان، وينطقون بنفس اللغات المستخدمة فى بلادهم: العربية والأمازيغية فى المغرب، اليابانية فى اليابان، المكسيكية والإنجليزية فى المكسيك والولايات المتحدة، وبعبارة أخرى فإن علامات التميز التى سيفهمها المتلقى فى الفيلم تكونت من طبيعة قصة الفيلم الدائرة فى البلدان الثلاثة فى توقيت واحد تقريبًا، عبر حسن استغلال علامات الأمكنة واختلاف الوجوه واللغات والشخصيات ذاتها.

وقد أجاد المخرج فى تعميق الشخصيات لدى المتلقى فصارت كل شخصية أيقونة دالة على أزمة، فالفتاة «شيكو» دالة على أزمة معاقة بالصمم والبكم وفاقدة للأم، تعيش أزمة نفسية يمكن نعتها بأنها أزمة وجود وتواصل مع الآخرين وفقدان للحب والحنان. أما الصبيان فى المغرب فهما دالان على فقر وعوز وحرمان، فى حين تشير شخصية المربية المكسيكية إلى أزمة المهاجرين المقيمين غير الشرعيين فى الولايات المتحدة، والقسوة الشديدة التى يجدونها من السلطات الأمريكية معهم.

لقد نجح فيلم «بابل» على مستويات عديدة من المنظور السينمائى والسردى والسيميائى، فهو أولًا يعتمد على عنصر الإبهار بحرفية إخراجية وتصويرية عالية،

عنوانها التشويق، وبلغة سينمائية بليغة، ولقطات دقيقة معبرة، بكل ما فيها من رموز وعلامات ودلالات، والأجمل فى كل هذا قدرة المخرج على أن يحتفظ بإثارتنا طيلة أكثر من ساعتين، دون ملل، بجانب نجاحه فى إغراقنا فى الإيهام طيلة الفيلم وجذبنا إلى التعمق فى شخصياته، وابتلاعنا بإيقاعه السريع، فنستغرق فى متابعة أحداثه بتشوف وترقب، خاصة مع إجادة القطع فى مشاهد بعينها بحيث يظل المتلقى فى حالة من اللهاث لمعرفة ماذا حدث، ولعل المشهد المؤثر فى ذلك عندما تركت المربية الطفلين فى الصحراء، والولد يرجوها أن تبقى معهما، ولكنها تخبرهما أنها ساعية إلى البحث عن النجدة، وعندما تجد نجدة من الشرطة، تعود إليهما، ونكتشف أنها فقدت المكان وعبثًا حاولت مع الشرطة العثور عليهما.

لقد استطاع المخرج أن يقدم لنا المشهد بحرفية عالية، يجعلنا نبكى مع الطفلين ثم يحدث لنا التطهير الأرسطى عندما نجد الضابط يخبر المربية أنها مطرودة من الولايات المتحدة، وأنهم قد عثروا على الطفلين فى حالة صعبة.

هناك عنصر جمالى، يمكن أن نقرأه فى ثنايا القصص المتفرعة من الفيلم، وهو عنصر أفقى مشترك بين القصص الثلاث فى أمكنة ثلاث: المغرب واليابان والمكسيك. يتمثل فى فعل متكرر حتى صار رمزًا ما، ألا وهو الجنس، فالجنس حضر على مستويات عدة، ومع شخصيات ثلاثة مختلفة الأعمال.

وإذا أردنا ترتيب الأعمار، وأيضًا مشاهد ظهور السلوك الجنسى الخارج فى حد ذاته، فإن المشهد الأول كان مع الصبى مطلق النار على الزوجة الأمريكية، وهو فى الحقيقة لم يكن صبيًا وإنما كان مراهقًا بالغًا، سرق البندقية من وراء أبيه، وركض وراء إحدى الفتيات المراهقات من جيرانه وتبعه أخوه الأصغر، حيث أغرته البنت بكشف أجزاء من جسدها، فألهبت خياله، وأشعلته فتسمر يراقبها، ودفعه هذا لأن يطلق النار أملًا فى المزيد من اهتمامها ولفت نظرها إلى رجولته المبكرة، وهذا ما ضربه والده عليه بشدة، كما عنّف الفتاة، ومن ثم اصطحب

يستوقفنا عنوان الفيلم فلا نكاد نعرف كنهه فى ضوء القارات الثلاث والبلدان الأربعة التى نجدها فيه وليس من بينها العراق الذى يوجد به مدينة بابل التاريخية

الولد وأخاه هربًا من الشرطة التى ضيقت الخناق عليه، وحاصرت القرية، وعاقبت سكانها. فيمكن أن نطلق على هذا الموقف أنه شبق جنسى لإشعال خيال المراهقين، وهو المستوى الأول فى العمل المشين، والذى لم يتخطَ النظرات إلى فعل.

المشهد الثانى مع الفتاة اليابانية «شيكو» وهو فى الحقيقة مشاهد عديدة، بدا من حرصها إلى إظهار ثيابها الداخلية أمام الشباب لعلهم يطاردونها، ويعجبون بها، وكان ذلك فى إحدى الحفلات، وتطور إلى محاولة إقامة علاقة كاملة مع ضابط الشرطة الذى حضر لأخذ أقوال أبيها، وكانت تصر على الظهور عارية فى كثير من اللقطات، التى هى مأخذ فى رأينا على الفيلم، فكان يكفى المخرج الإشارة والتلميح وليس الكشف الفاضح. ويمكن أن نؤول فعل شيكو بأنه جنس تعويضى عن حرمان عاطفى جسدى من والد مشغول عنها، وأم منتحرة، وغياب حبيب لها. ونلاحظ أن شيكو كانت فى سن الشباب، ولكنها ضائعة شعوريًا واجتماعيًا.

أما المشهد الثالث؛ فهو المربية المكسيكية «إميليا»، والتى حرمت نفسها من الحب والزواج طيلة إقامتها غير الشرعية فى الولايات المتحدة، فقد حضرت عرسًا لأحد أقربائها، ورأت فيه شخصًا أحبته يومًا، ومن ثم اصطحبها إلى بيت فارغ، فالكل مشغول فى العرس، وأقامت معه علاقة جنسية سريعة. فيمكن أن نسمى هذا الموقف بأنه نهم لإشباع شهوة مكبوتة وحرمان امتد لسنوات طوال، تنكرت فيه «إميليا» العجوز لجسدها وعواطفها أملًا فى جمع المال.

عنوان الفيلم

يستوقفنا عنوان الفيلم «بابل»، فلا نكاد نعرف كنهه فى ضوء القارات الثلاث والبلدان الأربعة التى نجدها فى الفيلم، وليس من بينها العراق الذى يوجد به مدينة بابل التاريخية والواقعة على نهر الفرات وهى من أشهر مدن الشَّرق القديم، وكانت عاصمة البابليين الذين عاشوا قبل الميلاد فى بلاد ما بين النهرين، وورد ذكرها فى قوله تعالى: {وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ}، وفيها حدائق بابل المعلَّقة التى بناها نبوخذنصَّر فى القرن السادس ق.م، وإليها يُنْسب السِّحرُ والخمر، وفق ما ورد فى معجم لسان العرب.

ويورد الخليل بن أحمد الفراهيدى فى كتابه «العين» تفسيرًا أقرب للميثولوجيا: «يقال واللهُ أعلم: إنّ اللهَ عزّ وجلّ لما أراد أن يُخالِفَ بين أَلْسنة بنى آدمَ بعث ريحًا فحشرتهم من كلِّ أُفُق إلى بابل فبلبل اللهُ بها ألسنتهم، ثمّ فرَّقتهم تلك الرِّيحُ فى البلاد»، فقصّة بابل والبلبلة فى اللغات واختلاف الألسن أسطوريّة ويردُ ذكرها فى العهد القديم كما فى سفر التكوين. ولا يختلف المعنى كثيرًا حين ننظرُ إلى القاموس تحت كلمة «Babel» التى تعنى فى واحدة من معانيها «الجلبة، أو اختلاط أصوات».

أى أن دلالة عنوان الفيلم عميقة، ومتسقة مع موضوع الفيلم وسرده، وأيضًا اللغات المتعددة التى سمعناها فى الفيلم، والتى قد تحدث طنينًا غير مفهوم فى آذاننا إذا كنا نجهل هذه اللغات، ولكن تظل المعانى والمشاعر الإنسانية والأزمات النفسية والاجتماعية، واتصالها بالسياسة واستعلاء شعوب على شعوب أخرى؛ يظل كل هذا فى النفس، فمهما تعددت اللغات، وعجمت الألسنة، تظل القيم الإنسانية واحدة، والمآسى متكررة بل ومتشابهة بين الشعوب والناس وإن تناءوا.

سمعت عن الكاتب الصحفى فوميل لبيب لأول مرة فى بداية التسعينيات من القرن الماضى؛ عندما كان التليفزيون يعرض له مسلسل «ناعسة» الذى أنتج فى الستينيات، إذ كانت قصته وكتب السيناريو والحوار لها محمد أبو سيف وأخرجه يوسف مرزوق، وقام ببطولته الفنان صلاح قابيل والفنانة مها صبرى. كنت أطرب للمقدمة الموسيقية التى لحنها الموسيقار الكبير محمد الموجى، ومن كواليس المسلسل أنه بمجرد عرض الحلقات الأولى منه جاءت أسرة من سوهاج إلى مبنى التليفزيون والتقوا بالمسئولين، وطلبوا إيقاف عرض المسلسل؛ لأنه يتعرض لهم، ثم اتسعت مداركى بعد ذلك، وعرفت أنه كان كاتبًا صحفيًا فى مجلتى دار الهلال «المصور» و«الكواكب»، وكان متخصصًا فى الصحافة الفنية والسياسية، وقام برحلات عديدة إلى مختلف البلاد، فقد زار كوبا واليابان وكوريا ودوّن وقائع هذه الرحلات فى كتب.
وُلد فوميل لبيب فى مدينة البلينا التابعة لمديرية جرجا (محافظة سوهاج الآن) فى الخامس من سبتمبر سنة ١٩٢٩، وتخرج فى كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول (القاهرة) سنة ١٩٤٩، ولم يقف طموحه عند هذا الحد بل أكمل دراساته العليا، وحصل على الماجستير فى القانون.

فوميل لبيب

مدرسة صحفية لن تموت

أبو الحسن الجمال

بدأ فوميل لبيب عمله بالصحافة فى مجلة «روز اليوسف» سنة ١٩٤٧ وهو ما زال طالبًا بكلية الحقوق، ولما تخرج عين محاميًا تحت التمرين، وفى عام ١٩٤٩ عين محررًا بدار الهلال وبعد ٢١ يومًا ترك المحاماة وتفرغ تمامًا للصحافة، وفى دار الهلال أثبت جدارة فائقة ومنذ أيامه الأولى فى بلاط صاحبة الجلالة أجرى الحوارات المطولة مع كبار نجوم الفن، يستعرض فيها ذكرياتهم ومذكراتهم، وجمع هذه الفصول فى كتب كانت تنفذ بمجرد صدورها، وهكذا صار النجم اللامع فى دار الهلال وفى الوسط الصحفى كله مما حدا بآل زيدان أصحاب الدار أن يعينوه سكرتيرًا لتحرير مجلة «المصور»، وكان أصغر من تولى هذا العمل، لكنه تركه بعد عام ليعمل مندوبًا للمصور برئاسة الجمهورية والقوات المسلحة سنة ١٩٥٦، وفى عام ١٩٧٠ اختير مديرًا لتحرير مجلة المصور وظل فى هذا المنصب لسنوات طويلة، وقد رافق الرئيسين جمال عبد الناصر وأنور السادات فى جميع رحلاتهما فى الخارج والداخل، وكان عضوًا فى مجلس إدارة مؤسسة دار الهلال، وعضوًا فى المجلس المحلى، واختاره الراحل أنطون سيدهم ليرأس تحرير جريدة «وطنى» فى الفترة من ٦ سبتمبر ١٩٧٠ إلى ٣١ يناير١٩٧١. وفى عام ١٩٨٣ فاز بجائزة أحسن مقال سياحى وشهادة تقدير عن مقاله «الشياطين فى مدينة الملائكة» فى منظمة الباسفيك السياحية فى مسابقة أقيمت بمدينة «أكايلكو» بالمكسيك، وقد تقدم للمسابقة صحفيون من ٤٢ دولة، وانتخب فى هذا العام رئيسًا لاتحاد الكتاب السياحيين، كما أُختير عضوًا بمجلس نقابة الصحفيين وعضوًا فى الاتحاد القومى والمؤتمر العام للاتحاد الاشتراكى عن محافظة بنى سويف، وكان أول من أسس صحيفة إقليمية فى عام ١٩٦٠، وهى مجلة بنى سويف، ورأس تحريرها لمدة عامين.
كتب فوميل لبيب القصة والسيناريو والحوار لعديد من المسلسلات الأفلام، منها: «ما بعد الحب» إخراج كمال عطية

أول من نبَّه إلى موهبة عبد الحليم وكتب إلى إحسان عبد القدوس «لن تندم إذا سمعت صاحب هذا الصوت»



وإنتاج سنة ١٩٧٦، وبطولة ميرفت أمين وحسين فهمى، وفيلم «أشرف خاطئة» الذى كتب القصة له، وكان السيناريو والحوار لفيصل ندا، بطولة نور الشريف وناهد شريف، وإخراج عبد الرحمن شريف سنة ١٩٧٣.

هو والنجوم

كانت العلاقة قوية بين نجوم الفن والصحفيين، وكان النجوم حريصين على أن تنقل الصحافة أخبارهم أو تكون لهم صداقات بالكتاب والصحفيين، وكان الكثير منهم يخص هؤلاء بأحاديث طويلة تُنشر على حلقات ثم تُجمع بعد ذلك فى كتب كانت تنفد فور صدورها، وكان لكل نجم طريقة فى التعامل مع الصحافة والصحفيين وفى إدارة الحوارات الصحفية يعرفها من يتعاملون معها، وكان فوميل لبيب من الصحفيين الذين أجروا العديد من الحوارات مع نجوم الزمن الجميل، وفى عدد نادر من مجلة الكواكب صدر عام ١٩٦١ كتب فوميل لبيب عن لزمات وعادات وطرق عدد من نجمات الزمن الجميل فى التعامل مع الصحافة والصحفيين، وفى إدارة الحوارات الصحفية تحت عنوان «لزمة لكل فنان»، وكان من بين النجمات الفنانة الكبيرة شادية التى قال عنها إنها تستقبل الصحفى فى البيت أو الاستديو وتنهال عليه بالأسئلة قبل أن يبدأ بسؤالها حتى يتعود عليها، وقال لبيب: «إذا أحسنت شادية أنك أخذت عليها تبدأ تستمع إلى أسئلتك، ثم تحذف نصفها على ضوء ما تصوبه لك، هناك أشياء لا تحب شادية التحدث فيها، ومنها قصتها مع فريد الأطرش أو خلافاتها مع زوجها السابق عمر فتحى، أما أحب الشخصيات إلى قلبها فهو شقيقها طاهر، ولهذا؛ فقد تردد أكثر من ١٦ مرة خلال الحوار معها».

وكان من بين الفنانات اللاتى تحدث عنهن فوميل لبيب؛ الشحرورة صباح التى وصفها بأنها أطيب قلب فى الوسط الفنى، قائلًا: «تهلل فرحًا حين تحدثها فى التليفون، وتهلل مرحِّبة بك عند باب الشقة الذى تفتحه بنفسها، وتهلل عازمة عليك إذا اعتذرت عن أكل الشيكولاتة اللذيذة التى تقدمها لك».

وأوضح لبيب: «تتحدث صباح عن ابنتها هويدا أكثر مما تتحدث عن نفسها».

ولأن لبيب كتب هذا الموضوع فترة زواج صباح من المذيع أحمد فراج، قال إنها تتحدث عن متاعب فراج فى العمل وقلبها ينفطر، كما أنها تتحدث عن مشاكل الفن بصدق ودون تردد ولا تشتم، ولكنها قد تطلب إيضاح نقطة معينة من حديثها بشكل مفصل.

كما تحدث لبيب عن النجمتين مريم فخر الدين ونادية لطفى ووصفهما بالطيبة، وأنهما تتمتعان بابتسامة صادقة طوال الوقت خلال الحديث، ولا تعرفان اللف والدوران وتقولان كل ما عندهما، وتتركان أمانة فى عنق الصحفى اختيار ما يكتبه عنهما.

وكان من بين الفنانات اللاتى تحدث عنهن فوميل لبيب الفراشة سامية جمال، والتى قال عنها إنها ودودة، ولكنها تغيب عن الحوار نصف ساعة حتى تجيئ.

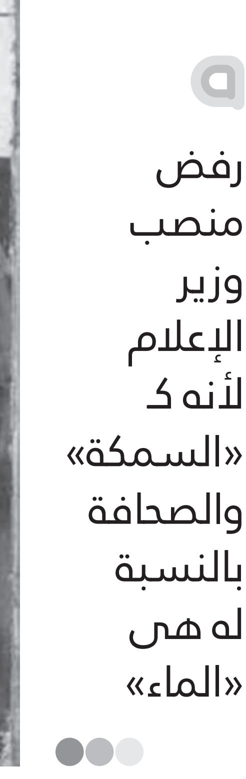
يقول لبيب: «إذا جاءت سامية غسلت كل ما بنفسك من ملل، حيث تسألك عن صحتك وأحوالك وزوجتك أو حبيبتك، ولا بد أنك ستسألها عن إحدى شائعات الحب أو حتى حقائقه، وسامية تقول كل شىء وأجرها على الله».

وأكد ذكاء الفراشة قائلًا: «سامية أصلًا لا تقابلك إلا إذا كانت تريد أن تقول شيئًا تكتبه الصحافة، وإذا لم تكن تريد فإنها تفلت من الحوار ببراعة».

وأضاف: «قد تختار الفراشة أن تنتقل بك إلى الشرفة إذا كان الجو حارًا، أو تقرب منك المدفأة إذا كان الجو باردًا، المهم أنك ستشعر بأنك تجلس مع أخت حانية».

ومن بين النجمات اللاتى تحدث عنهن فوميل لبيب — كذلك — الفنانة الكبيرة فاتن حمامة، والتى تجنبت فى الفترة الأخيرة من حياتها إجراء لقاءات صحفية وإعلامية إلا نادرًا، وخاصة بعد زواجها من الدكتور محمد عبد الوهاب، خوفًا من تطرق الأسئلة واللقاءات إلى الحديث عن علاقتها بزوجها السابق النجم العالمى عمر الشريف؛ إذ لم تكن ترغب فى الحديث عن هذا الموضوع، وتعرف أن أى صحفى أو إعلامى سوف يتطرق إليه أثناء

الحديث معها، وكانت لا ترغب فى ذلك حرصًا على مشاعر زوجها الدكتور محمد عبد الوهاب.
وهذا بعكس ما كانت عليه فاتن حمامة فترة شبابها؛ حيث كانت تجرى العديد من اللقاءات الصحفية، منها ما كان يشاركها فيه زوجها عمر الشريف، وكانت تتحدث عن كل شىء، حتى تفاصيل زواجهما، وكيف قضيا شهر العسل.
وقال فوميل لبيب عن عادات فاتن حمامة فى التعامل مع الصحافة إنه إذا طلبها الصحفى تليفونيًا كانت ترد بنفسها، وإذا كانت تعرف الصحفى تحييه بسرعة وبلا تعقيد، أما إذا كانت لا تعرفه؛ فإنها تسأله عن اسمه وأين يعمل وبناء على الإجابة تحدد موقفها من الموعد.
وتابع لبيب قائلًا: «فاتن لا تأمن لكل صحفى وتحذر الصحفيين الذين يلفقون الأحاديث على لسانها، وإذا قبلت لقاء صحفى تستقبله فى صالون منزلها الأنيق، وحين تراه ينظر إلى التحف التى يضمها الصالون تشرح له موطن كل تحفة اشترتها، فهذه من موسكو، وتلك من الصين، وهكذا حيث تحرص على أن تشترى تحفة من كل بلد تسافر إليها».
وأضاف: «حين تُسأل فاتن عن شقاوة عمر الشريف إذا سمعت عنه شائعة ما، تحاول أن تقلب الحديث عن شقاوة ابنه طارق ومعاكساته لبنات العمارة، وعليك أن تفهم أن طارق طالع لأبوه، وإذا جاء طارق ليجلس على قدمها أثناء الحوار تطلب منه أن يحييك».
وأكد فوميل لبيب أنه إذا أخذت رأى فاتن فى الناس أجابت بحذر شديد، ولا تطعن فى أى مخلوق مهما حاولت إثارتها، كما أنها لا تسخر من أحد ولا تشكو من أحد، مشيرًا إلى أنك تخرج من عند فاتن وأنت معجب بأخلاقها، إضافة إلى إعجابك بفنها.
وفى عدد نادر من مجلة الكواكب الذى صدر عام ١٩٥٧ كتب فوميل لبيب والذى كان يتعامل مع نجوم الفن وتربطه علاقات صداقة بأغلب الفنانين والفنانات موضوعًا تحت عنوان: «الكاميرا ودلال النجوم»، أشار فيه إلى طريقة وأسلوب عدد من فنانات الزمن الجميل فى التعامل مع الكاميرا الصحفية، وكيف يشقى المصورون فى سبيل الحصول على الصور التى يراها الجمهور لنجمات الفن.
وتحدث فوميل لبيب عن الفنانة إيمان،



وقال: إن المصور يستطيع أن يصورها فى أى وقت، طالما لا ترتبط بمواعيد تصوير فى الاستديو، وقبل التصوير تقدم إيمان لضيفها غريبة من الشام وقهوة مضبوط، وبعد أن تشرب القهوة تقف الفتاة الجميلة أمام الكاميرا بوجهها المليح الذى لا يجد المصورون أى عناء فى تصويره، ولكنها تسأل المصور عن المكان الأنسب للوقوف والتقاط الصورة بعد أن تكون قد وقفت فى المكان الصحيح بالفعل، وكانت تمتلك مجموعة ضخمة من الأقراط والعقود والأساور وترتدى ما يتناسب منها مع كل فستان ترتديه.
وقال لبيب عن السمراء الحسناء الفنانة إيمان: «إذا ودعتك توصلك حتى باب الخروج وتجعلك تقسم بينك وبين نفسك أن تعود مرة ثانية وثالثة ورابعة من فرط رقتها ورقيها فى التعامل».
وهو أول من نبَّه إلى موهبة عبد الحليم، وكتب إلى إحسان عبد القدوس «لن تندم إذا سمعت صاحب هذا الصوت»، وسمعه إحسان، وكتب عنه فى خواطره الفنية فى



مجلة روزاليوسف فى باب «خواطر فنية»، قائلًا: «الصديق فوميل لبيب أرسل لى كارت توصية مع فنان شاب جاء من الزقازيق، وسمعته فى نفس الليلة، ويبدو أننى شعرت بأن شيئًا ما يتحرك بداخلى فى صدرى ولعله عبث بالأحاسيس». طبعًا فى ذاك



الزمن لم تكن هناك أشياء تبشر بالمواهب؛ فكان إحسان هو أول كشاف حقيقى بعد فوميل لبيب لصوت عبدالحليم، وقد قرأت كارت التوصية: «عزيزى سان لن تندم إذا سمعت هذا الصوت». (مجلة روز اليوسف ٢٨ مارس ٢٠٢١. مقال لشيماء سليم).

أسس أول صحيفة إقليمية عام 1960 وهى «مجلة بنى سويف»

مؤلفاته

لم يشغله العمل فى بلاط صاحبة ولا المناصب الإدارية عن التأليف وإنما كان شعلة نشاط فى هذا المجال؛ فقد أمد المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات التى تنوعت بين الكتب الفنية وكتب الرحلات، كما أعّد العديد من المذكرات لكبار النجوم نشرها أولًا منجمة على حلقات فى مجلات دار الهلال مثل الكواكب والمصور ومن كتبه نذكر: «قصَّة أسمهان»، صدر فى طبعته الأولى فى بيروت سَنَةَ ١٩٦٢، وهو وثيقة أقرب إلى المذكرات؛ إذ هرع الأستاذ لبيب إلى أخيها الأكبر الأمير فؤاد الأطرش وهو الذى قصّ عليه فصول هذا الكتاب ليترجمها فوميل بأسلوب سردى ممتع ومشوق، حتى ليبدو أنه يكتب رواية خاصة من تفاصل حياة أسمهان وأسرتها، وقد أعادت دار الجديد طبع نسختها الأصلية دون إضافة أو حذف، والتى لم يتم إعادة طبعها منذ صدورها فى بيروت فى ستينيات القرن الماضى، ولم يلتفت إليها أحد على الرغم من أن الكتابات لم تتوقف عن محاولة قراءة وتأويل وتفسير التفاصيل الدقيقة لسيرة أسمهان الفنية والسياسية والشخصية الخاصة، ختامًا بحادثة وفاتها التى أثارت — ولا تزال تثير — التساؤلات، ففى أثناء سفرها إلى رأس البر صباح الجمعة ١٤ يوليو ١٩٤٤ برفقة صديقتها ومديرة أعمالها مارى قلادة، فقد السائق السيطرة على السيارة فانحرفت وسقطت فى الترعة؛ حيث لقت مع صديقتها حتفهما، أما السائق فلم يصب بأذى وبعد الحادثة اختفى، وبعد اختفائه ظل السؤال عمن يقف وراء موتها دون جواب. كما كتب عن أخيها فريد الأطرش كتابًا بعنوان «لحن الخلود فريد الأطرش» سنة ١٩٧٥، بالإضافة إلى كتاب «مشاهدات فى الأرض الحمراء» عن رحلته إلى روسيا.

مدرسة صحفية فريدة

كان فوميل لبيب مدرسة بحكم تجاربه وممارساته يعطى من حوله الخبرة والتوجيه والحس الصحفى العميق. وبعد أن غادر كل من: أمينة السعيد وصبرى أبو المجد منصبهما أصبح منصب رئيس مجلس إدارة الهلال تلقائيًا فى انتظار فوميل لبيب، غير أن أنور السادات استدعاه ليعرض عليه بدلًا من ذلك منصب وزير الإعلام؛ لكن فوميل شعر أن ابتعاده عن الصحافة مثل خروج السمكة من الماء فاعتذر. وأصبح بعدها جوالًا فى أنحاء العالم يخرج من طائرة ليركب أخرى ولا يبقى فى مصر إلا أيامًا معدودة ليصعد بعدها سلم الطائرة.

توفى فوميل لبيب فى يوم ٥ مارس سنة ١٩٨٨، وكان فى طريقه إلى مطار القاهرة بصحبة ابنته دينا التى كانت تقود السيارة، ليسافر إلى ألمانيا لحضور مؤتمر بورصة السياحة العالمية، وشعر بإرهاق شديد، فطلب من ابنته توصيله إلى أقرب مستشفى، وقبل وصولهما إلى مستشفى (هليوبوليس) كان قد فارق الحياة واعتقدت ابنته أنه مصاب بإغماء واستمرت فى طريقها إلى المستشفى حيث طلب منها الأطباء إحضار شهادة تفيد أنه مريض بالقلب لاستخراج شهادة الوفاة، وذهبت إلى منزلها وعادت بالشهادة.

رحل عن سن ٥٩ عامًا، وترك وراءه أسرته وزوجته السيدة الجليلة نجمة التليفزيون جانيت فرج، وابنته دينا مواليد ١٩٦٨، وأيمن مواليد ١٩٧١، وحازم مواليد ١٩٨٢، وكذلك مدرسة فى الصحافة لن تموت.

ما بعد الستينيات
جيل النهضة والسقوط (2)

هذا الجيل من كتاب المسرح تشكل وعيه فى سنوات الحراك الثورى مطلع الخمسينيات، وبدأ الكتابة فى نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينيات لكن لم يتم اعتماده فى دفاتر الستينيات، فقد بدأ جيل السبعينيات الكتابة للمسرح مع سنوات التراجع، فى اللحظة التى بدأ فيها قطار المسرح رحلة الانحراف عن مسار الازدهار ليتزامن صعود هؤلاء إلى خشبة المسرح مع المصادرات وتشديد قبضة الرقابة على المسرح، وهو ذات الجيل الذى هوت على رأسه مطرقتان؛ الأولى نكسة ١٩٦٧، والثانية مطرقة الانفتاح الاقتصادى بكل تجلياته! فحمل على عاتقه عبئًا كبيرًا، فماذا يضيف أو ماذا يقدم للجمهور بعد أن جعل كُتّاب الستينيات المسرح طعامًا يوميًا على مائدة المصريين وجزءًا ليس فقط من الحياة الثقافية؛ بل شريكًا أساسيًا فى الحياة السياسية، وأيضًا ماذا يفعل هؤلاء بعد أن سقطت أيديولوجيات كثيرة وتهاوى الحلم القومى العربى، وتوارت قيم كانت لها الكلمة العليا، فهو جيل التحولات التى حدثت بين عهدين بامتياز، هذا الجيل الذى وُلد مأزومًا مع بداية التراجع، الجيل الذى وقف من بعيد على تخوم النهضة والازدهار لكنه عاش السقوط وبقوة، وجنى أشواك الازدهار. وسوف أقدم فى هذه الحلقات نماذج من كتاب الجيل التالى لجيل الستينيات، جيل النهضة والسقوط.

جرجس شكرى

كرم النجار وأقنعة الدراما

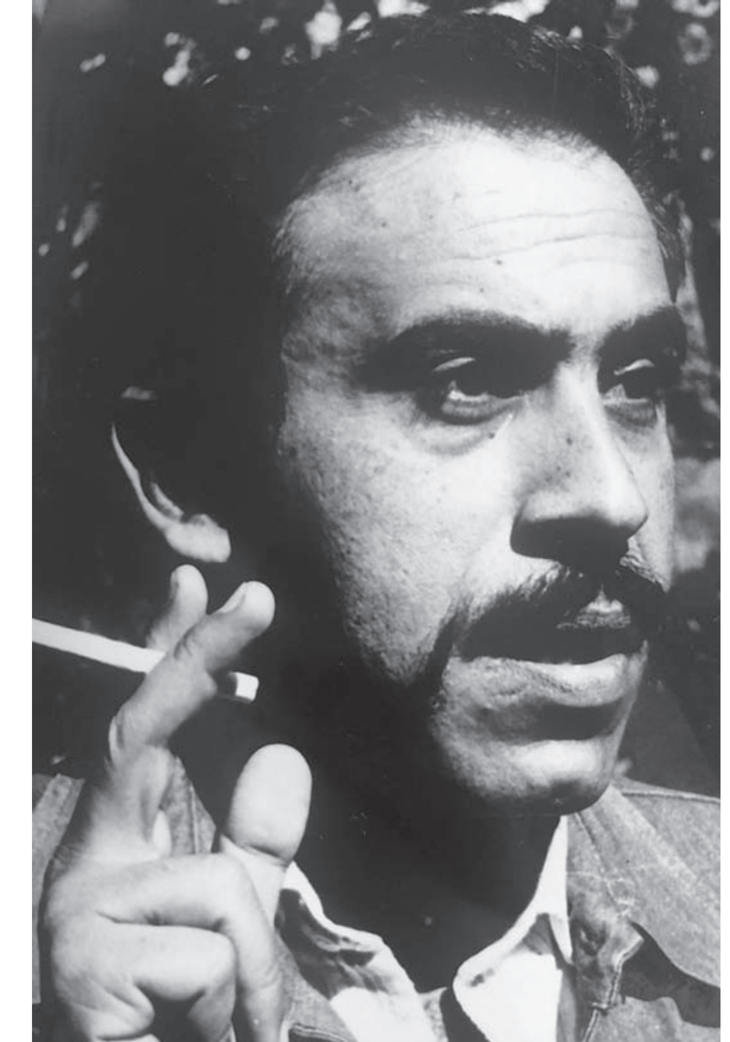
1

تنوعت أعمال كرم النجار المسرحية والتى بدأت مبكرًا فى كلية الحقوق جامعة الإسكندرية؛ حيث قدم أعماله الأولى فى ستينيات القرن الماضى حقبة الازدهار المسرحى، المرحلة التى جذب فيها هذا الفن ليس فقط كتّاب المسرح بل وكتّاب الرواية ورجال السياسة، فى فترة زمنية كان فيها للحوار الكلمة العُليا؛ فكتب نجيب محفوظ ولطفى الخولى ومحمود السعدنى والأمثلة عديدة، وهؤلاء ليس المسرح من ضمن أولوياتهم ولكن حقبة الازدهار وبريق المسرح كان مغريًا، فى تلك المرحلة كان طالب كلية الحقوق كرم النجار (٢٢ مايو ١٩٤١) مولعًا بفن المسرح، وراح يقدم أعماله فى الجامعة مؤلفًا ومخرجًا وممثلًا، فى تلك الحقبة التى شهدت أيضًا صعود ثلاثة أسماء من رموز المسرح المصرى فى الستينيات «محمود دياب – نجيب سرور – ميخائيل رومان» بالإضافة إلى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى؛ حيث كانت السياسة جزءًا أساسيًا من بنية المسرح المصرى، وكان المسرح طعامًا يوميًا للمصريين، ولم لا ومن يكتب لهم المسرح ويقرأ همومهم ويطرح أسئلة اللحظة الراهنة توفيق الحكيم وألفريد فرج ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة؛ يشاهدون مع الأول السلطان الحائر ويسألهم ويتجرأ ويسأل الدولة إما السيف أو القانون؟ وفى بنك القلق يحذّر الحكومة من سطوة الأجهزة الأمنية. كان المسرح عفيًا طازجًا يطرح أسئلة الواقع بقوة حتى لو حدث الصدام مع السلطة التى كانت تفهم وتعى جيدًا قيمة هذه الفنون، أما الثانى؛ فطلب لهم منديل الأمان أو الديمقراطية على لسان حلاق بغداد الذى راح يصرخ على خشبة المسرح القومى/ مسرح الدولة أنه يريد منديل الأمان لكل مواطن، وكان نعمان عاشور قد وضع المسرح المصرى وجمهوره فى مرحلة جديدة من خلال تدشين المدرسة الواقعية فى «الناس اللى تحت»، وسأل سعد الدين وهبة السلطة

الدعوة للتفكير كانت سمة أساسية فى أعمال كرم النجار المسرحية والدرامية

مسرح





الحاكمة أين نذهب، أين طريق هذا الشعب؟ فى مسرحية «سكة السلامة».

هذه النماذج -التى هى على سبيل المثال لا الحصر- أثارت جدلًا كبيرًا فى الشارع المصرى بين السلطة والجمهور، فكان المسرح سياسيًا بامتياز، كان يقرأ أسئلة اللحظة الراهنة وهموم الناس، وكان فن الشعب لا فن النخبة، وكان طعامًا شهيًا وأساسيًا على مائدة المصريين، لكن الشاب كرم النجار؛ رجل القانون ابتعد عن السياسة بالمعنى الذى طرحه هؤلاء، وراح يبحث فى مكنون النفس البشرية من خلال أعمال مسرحية تبدو بعيدة عن السياسة، ولكنها تقترب من أعماق الإنسان من خلال «البرواز والحصان والقناع والامتحان» وأعمال أخرى ودلالة العناوين واضحة، وسبقها أعمال أخرى أثناء دراسة الحقوق، بدأت عام ١٩٦١ فى جامعة الإسكندرية؛ حيث قدم كرم النجار مسرحية «السر الكبير» تمثيلًا وتأليفًا وإخراجًا على المسرح المشترك لكليتى الحقوق والزراعة، وفى العام التالى أيضًا تأليف وإخراج مسرحية «دموع العبد» مسرح كلية الحقوق، ثم مسرحية «سونه»، وذكر بعد ذلك أنه اكتشف الفنانة مديحة كامل فى هذه المسرحية؛ حيث كان أول أدوارها حين كانت طالبة فى مدرسة نبوية موسى، وقدم أيضًا فى تلك الفترة مسرحية «عناد القدر» ١٩٦٢ من خلال مسرح جامعة الإسكندرية، واختتم المرحلة الجامعية بمسرحية «اللعنة ١٩٦٣» التى كتبها فى السنة الرابعة من كلية الحقوق، وشاركت فى تمثيلها أيضًا مديحة كامل.

يبدو ولع كرم النجار بالمسرح كبيرًا فى المرحلة الجامعية، ويبدو أيضًا تأثير ازدهار المسرح فى الستينيات على المجتمع المصرى؛ ليقدم هذا الطالب خلال أربع سنوات ما يقرب من خمس مسرحيات مؤلفًا ومخرجًا وممثلًا، وظنى أن تلك المرحلة؛ أى سنوات الدراسة فى كلية الحقوق جامعة الإسكندرية، كان لها تأثيرًا كبيرًا فى حياته الفنية فيما بعد، ليبدأ مرحلة الاحتراف خارج أسوار الجامعة عام ١٩٦٨ بمسرحيتين، واحدة للقطاع الخاص «شقة وخمسين مفتاح» وعُرضت بمسرح عمر الخيام ١٩٦٨من بطولة فيروز وبدر الدين جمجوم، سيد زبان ونجوى سالم وإخراج أحمد طنطاوى، ثم مسرحية «البرواز» فى العام نفسه، وقدمتها الثقافة الجماهيرية فى أول عرض للمسرحية مع فرقة الشرقية من إخراج محمد توفيق، ثم فرقة المنصورة، وظلت فرق الأقاليم تعرضها باستمرار سنوات كثيرة.

ابتعد عن المحاكاة التقليدية ومحاولة تصوير الواقع، واختار التعبير عن المشاعر الذاتية فى تناقضاتها وصراعها

2

ينتمى كرم النجار -بحكم مولده ١٩٤١ وبداية عمله الاحترافى بالمسرح نهاية الستينيات من القرن الماضى- إلى الجيل التالى لجيل الستينيات؛ هذا الجيل الذى بدأ مشواره المسرحى بالمصادرات والمناوشات بين المؤسسة الرسمية والمسرحيين فى مطلع السبعينيات، بالإضافة إلى تأثير نكسة ١٩٦٧ على هذا الجيل والأجيال التالية، وظنى أن هذا المناخ دفعه للجوء إلى المذهب التعبيرى، وربما دون أن يقرر هذا «التعبيرية كحركة روحية لا سياسية تهدف إلى إعادة تشكيل الإنسان والمجتمع دون التقيد ببرنامج عمل سياسى محدد أو أيدلوجيا بعينها»(١) وهذا ما فعله كرم النجار من خلال أعماله الدرامية فى كل أشكالها على مدى ما يقرب من نصف قرن «المسرح — الدراما التليفزيونية — السينما — الإذاعة»، وبنظرة عامة إلى هذه الأعمال، وخاصة المسرحية سنجد أنه لم يبتعد عن الواقع؛ بل ابتعد عن المحاكاة التقليدية ومحاولة تصوير الواقع، واختار التعبير عن المشاعر الذاتية فى تناقضاتها وصراعها؛ حيث جاءت الرؤى الذاتية والحالات النفسية فى أحيان كثيرة الموضوع الرئيسى فى أعماله المسرحية، وهذا الملمح من صميم المذهب التعبيرى، وتجلى هذا واضحًا فى أعمال مثل «الحصان، الجائزة، البرواز، القناع»، وفى أعمال تليفزيونية مثل «الحفرة وعجيبة» والذى وصل فى مونودراما «الحصان» إلى حد الذاتية المفرطة من خلال شخصية «أميمة القناوى»؛ فثمة واقع مشوه يتم تجسيده فى هذه الأعمال من خلال نظرة كاريكتورية ليس الغرض منها الضحك أو الفكاهة، ولكن تجسيد عيوب المجتمع لدرجة المبالغة فى بعض الأحيان.. فالمهم صدق التعبير مهما كان يجسد قبحًا أو يقدم واقعًا مشوهًا، وهو ما اعتمد عليه أصحاب المذهب التعبيرى، وابتعد كرم النجار عن السياسة بشكلها المباشر، من خلال انتمائه إلى هذا المذهب الذى لا يقترب أصحابه من السياسة؛ «فالدراما التعبيرية التى نادت بأولوية الروح على المادة كردة فعل على النزعة

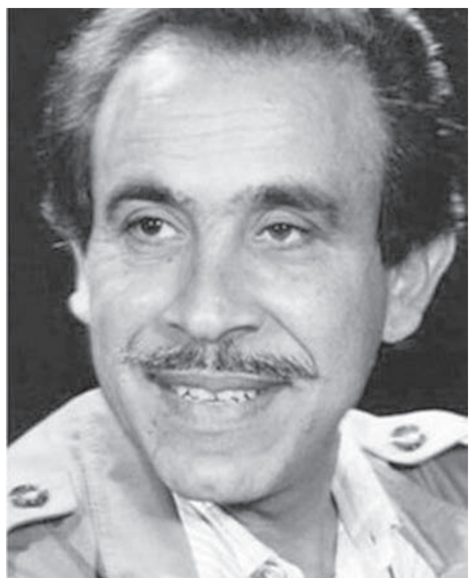
التى أدت إلى سيطرة المادة والآلة على الروح والإنسان»(٢) تتجلى بوضوح فى هذه الشخصيات؛ أميمة القناوى فى مونودراما «الحصان» وألطاف المحلاوى فى «الحفرة» والشاعر العامل فى السهرة التليفزيونية «عجيبة» على سبيل المثال.. ناهيك عن الصراع بين الفرد والمجتمع الذى يتجلى واضحًا فى بناء هذه الشخصيات، صراع أميمة فى مواجهة فساد المؤسسة والواقع، وأيضًا تصدى ألطاف المحلاوى لمواجهة الراسمالية المتوحشة، وصراع الشاعر البائس مع سلطة المؤسسة/ المصنع.. شخصيات تتمزق بين التناقضات التى يفرضها الواقع، وتعيش فى عالم متناقض؛ فتأثير هزيمة ٦٧ وهزيمة الحلم، مع تراجع القيم الإنسانية التى تخلفها الحروب كانت لها الأثر الأكبر فى انحياز كرم النجار إلى أفكار التعبيريين حتى دون أن يدرى، وظنى أنه كان يحتاج إلى مراجعة واقع خنقه الأزمات الروحية والمادية التى استشرت فى أعقاب الهزيمة كما حدث فى أوروبا عقب الحرب الأولى، «وشعر التعبيريون أن صرخاتهم النبيلة تختنق وسط صياح البرجوازية المتطلعة للمال والسيطرة، إلا أنها لم تمت لم تنتهى من الوجود؛ بل ظل صداها يتردد وخاصة فى الحقب الحالكة التى يمر بها العالم من حروب وأزمات، وظل احتياج الإنسان إلى القيم الروحية والتبشير بمجتمع إنسانى تحكمه الأخوة البشرية والمحبة ضروريا»(٣) كان من الطبيعى أن نجد الشاب كرم النجار يكتب فى ستينيات القرن الماضى نصوصًا أقرب إلى التعبيرية، تجاوزها فيما بعد كما تجاوز كتّاب التعبيرية الأوائل هذه المرحلة، ولكن ظلت أعماله الأولى تحمل ملامح التعبيرية، وهذا ما فسر لى ابتعاد كرم النجار عن المشهد المسرحى، وعن آراء نقاد الستينيات، الذين وضعوا كتاب هذا الجيل والجيل التالى فى تصنيفات أيديولوجية وفنية، لم يكن من بينها هذا الكاتب، ليس لانحيازه للدراما التليفزيونية، ولكن لانحيازه للمشاعر الذاتية والحالات النفسية للشخصيات التى لم تأخذ طابعًا سياسيًا وهو ما كان رائجًا فى تلك الفترة، وأيضًا لم يأخذ طابعًا كوميديًا يثير مشاعر الجماهير؛ بل اهتم فقط بصدق التعبير.

أولى المسرحيات التى كتبها كرم النجار بعد تخرجه عام ١٩٦٤ وقدمها إلى مسرح الحكيم وتقريبًا لم تحظ باهتمام القائمين على المسرح فى ذلك الوقت، اختارها بعد سنوات محمد توفيق لتقديمها مع فرقة الشرقية مسرحية «البرواز أو سبعة فى مصيدة»، وتدور الفكرة حول مجموعة من الشخصيات يجبرهم المطر الشديد على البقاء معًا ليلة كاملة بلا أمل فى الإنقاذ؛ فتتفجر حقائبهم، وتنفجر حكاياتهم؛ حيث تقوم الحبكة الأساسية فى هذا البرواز حول مجموعة من الشخصيات التى تبدو متناقضة «عسكرى، أستاذ جامعى، رسام، قاتل مأجور، ساعى، فلاح ووالدته» وشخصية مجهولة أقرب إلى ضمير الكاتب الذى وضع على لسانها أفكاره أو قل حقيقية هذه النماذج البشرية التى تختفى خلف براويزها؛ فقد توحد الكاتب مع هذه الشخصية الغامضة وهى من ملامح التعبيرية الأساسية، وقد جسد شخصياته التى تُظهر عكس ما تُبطن، وتعيش فى بروازها الذى هو بمثابة سجن

تقدم مونودراما «الحصان» صورة حية للمجتمع المصرى فى سبعينيات القرن الماضى وتأثير قيم الانفتاح الاقتصادى على المصريين

للشخصية وهذه هى الفكرة الأساسية التى يدور حولها العرض، ومن خلال الأحداث والحوار ينزع المؤلف هذه البراويز عن الشخصيات وتظهر على حقيقتها؛ حيث تتساءل الشخصية الغامضة وهى القوة الفاعلة التى تحرك الأحداث، هل يملك أحد من هذه الشخصيات أن يتخلى عن البرواز؟ حين يتساءل المؤلف من خلال هذا النص عما إذا كان هذا البرواز عقبة أم ضرورة لكل شخصية فى الحياة أو بمعنى أدق هل يعيش الإنسان على طبيعته دون برواز أى دون مكياج أو نفاق أم يلجأ إلى التحايل؟

فى هذا النص الذى يبدأ والشخصيات المتناقضة التى اختارها كرم النجار لتجسد الفكرة تنتظر الأتوبيس حتى ينقلهم من القرية الصغيرة إلى المدينة، من العالم الصغير المحدود إلى أفق أوسع وأرحب فى المدينة الكبيرة، لكن الطبيعة تعترض وتغضب وتهطل الأمطار بغزارة؛ فتعوق الحركة ويلجأ الجميع إلى كوخ صغير لفلاحة بسيطة تبحث عن الحب وتحلم كأى فتاة بالبيت والأسرة والحماية والأمان، وهى تجسيد حى لنموذج المرأة بعد يوليو ١٩٥٢، وتلاحظ هذه المرأة خطورة الشخصية الأساسية/ المحرك الرئيسى للأحداث والقوة الفاعلة التى تحركها؛ شفيق أفندى الشخصية الغامضة وهو يحاول إشعال نار الفتنة بين الشخصيات المتناقضة حين يسألها عن حياتها، يحاول انتزاع البرواز حتى تسقط الأقنعة، فقد استبدل كرم النجار فكرة القناع الذى يختبئ خلفه البشر بالبرواز، وسوف يعود إلى القناع فى مسرحية أخرى تحمل الاسم نفسه، وفى المسرحية يستعرض هذه الشخصيات من خلال الحوار، فها هو الأستاذ الجامعى المتخصص فى الحشرات لا يفكر إلا فى نفسه، يحاول اختراع علاج للحشرات الضارة بالزراعة، ولكنه لا يسعى إلا للكسب المادى حتى يسافر للخارج ويعيش فى رفاهية؛ فهو لا يفكر فى اختراعه لخدمة الوطن أو المواطن! وهكذا الشخصيات الأخرى التى تسقط عنها البراويز بينما تهطل الأمطار فى الخارج. الفلاح ليس لديه مشكله سوى الرغبة فى علاج أمه العجوز التى ظلت صامتة طيلة زمن المسرحية ولا ترد إلا بكلمة «حاضر» وتنظر للآخرين فى دهشة، والعسكرى الذى يختلط عليه الأمر بين حياته والواجب، فيختلط عليه مواعيد حفظ النظام بفساد حياته وجهله وضعفه، أما القاتل المأجور الذى سلم حياته لمديره الفاسد ليستخدمه كيفما شاء فى مقابل علاج ابنته التى يعالجها بثمن قتل الأبرياء! وموقف هؤلاء من أنفسهم ومن الحياة يجسد أسئلة الواقع الراهن فى تلك الفترة من خلال الرؤى الذاتية؛ حيث يعرض الكاتب نماذج بشرية تمثل





وتعبّر عن الواقع من خلال تعبيرها عن ذاتها وتحاول هذه الشخصيات الثورة على شفيق هذه الشخصية التى كشفت ما بداخلهم، وقامت بتعريتهم أمام أنفسهم، ليكتشفوا أن شفيق لا يفعل ذلك فقط؛ بل هو القوام الأساسى للكوخ الذى يحميهم من المطر وبخروجه سوف يتداعى البناء الذى يحميهم، فيجدون أنفسهم فى العراء ليس فقط خارج الكوخ ولكن خارج البرواز.. وهنا يظهر شفيق/ ضمير الجماعة ويردد «كان لازم ده يحصل... كان لازم ده يحصل» وتنتهى المسرحية، وبالطبع ناقش كرم النجار فى هذه المسرحية العديد من القضايا على لسان هذه الشخصيات المتناقضة، ليس فقط قضايا النفس والصراع الداخلى الذى يدور داخل هذه الشخصيات؛ بل القضايا السياسية ولكن بشكل غير مباشر من خلال الاعتماد على الرؤى الذاتية والحالات النفسية لهؤلاء والتى اتخذها موضوعًا رئيسيًا لمسرحية البرواز.

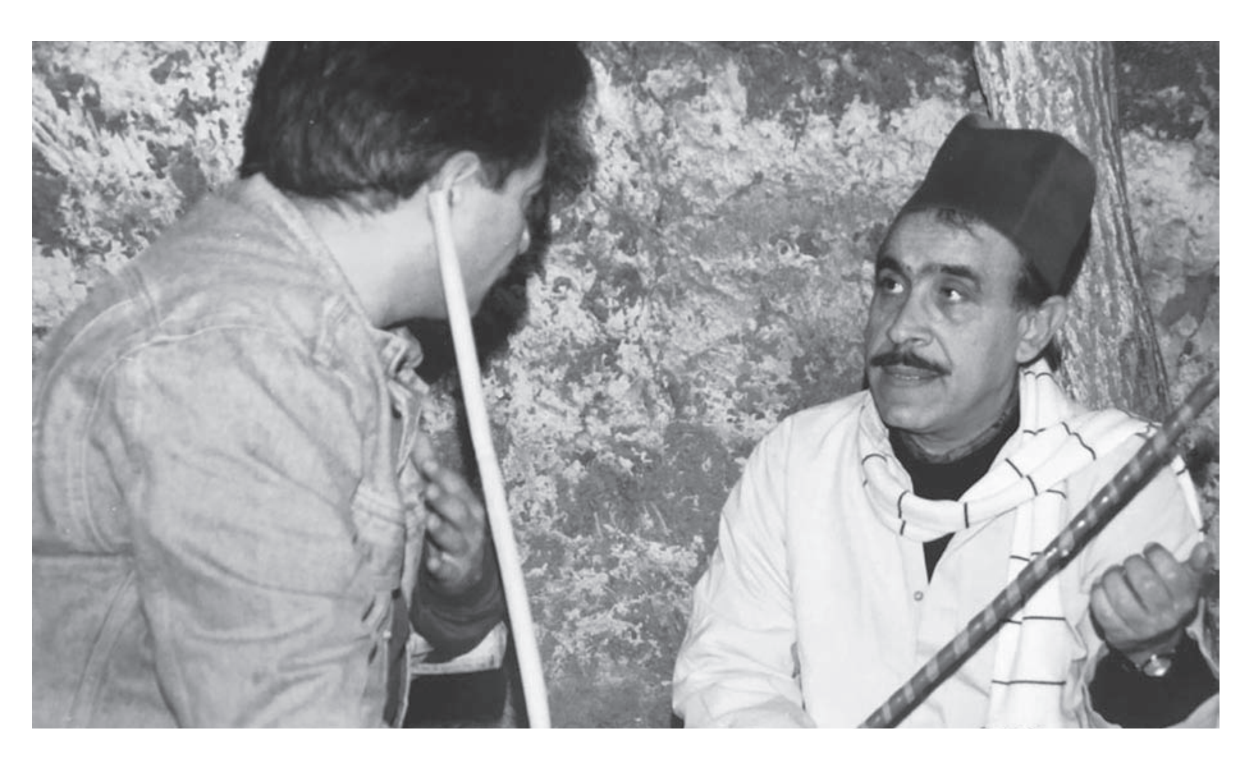
3

فى العام التالى وبعد عرض «البرواز» استبدل كرم النجار البرواز بالقناع من خلال مسرحية تحمل الاسم نفسه «القناع ١٩٦٩»(٤) أو «رقصة القرد»، كتبها عقب نكسة ٦٧ وتلقفتها الثقافة الجماهيرية وعرضت فى تسع مواقع «فرقة المنصورة إخراج محمد فاضل – فرقة دمياط إخراج عباس أحمد – المنصورة النموذجية إخراج الفنان نور الشريف، الجهاز المركزى للمحاسبات إخراج حسن عبد السلام وأيضًا قدمها للمسرح شاكر عبد اللطيف»، والنص يناقش الأسباب التى أدت إلى هزيمة ٦٧ وكتب محمد فاضل حين قدم هذه المسرحية فى بطاقة العرض «عندما

دائمًا ما يختبئ الإنسان فى كتاباته خلف قناع من الأفكار أو المعتقدات

يقول الإنسان بغير ما يؤمن، ويفعل غير ما يقول يحتاج إلى أقنعة يخفى خلفها غير ما يظهر وإذا كانت واجهة البناء قناعًا من طلاء زائف يغطى أعمدة متداعية وجدرانًا تملؤها الشقوق، فسرعان ما ينهار البناء وتسقط الواجهة وتظهر الحقيقة بشعة مؤلمة... بلا قناع!!»، وأضاف مخاطبًا الجمهور «ليست من أجل الإبهار أو التسلية محاولتى لإذابة «الحائط» بين خشبة المسرح والصالة وإدماجها فى وحدة يجرى الحوار داخلها، إنها دعوة للمتفرج لكى يشترك حضوريًا فى التفكير وهذا فى رأيى جوهر رسالة المسرح». وظنى أن دعوة التفكير كانت سمة أساسية فى أعمال كرم النجار، ليس فقط المسرحية ولكن أيضًا الأشكال الدرامية الأخرى.

وفى تلك المرحلة التى تلت النكسة كتب مسرحية «الامتحان»، هذه المسرحية قام بإخراجها بعد سنوات تقريبًا عام ١٩٧٤ المؤلف كرم النجار فى تجربة لم تتكرر كثيرًا وقدمها بهذه السطور «المسرح كما القانون كلاهما يبحث فى العدل»، وهذا هو المعنى الذى وجدته مقنّعًا حين فكرت فى أهمية المسرح للناس، فإذا كان القانون بتشريعاته المختلفة يبحث فى العدل؛ فإن المسرح بوسائله المختلفة ابتداء من صدق الكلمة وتكثيف معناها بعناصر الجمال التى من الممكن أن تتيحها الإمكانيات المسرحية من قدرة تمثيلية – ديكور – إضاءة – ملابس – مكياج... جميع هذه الوسائل المسرحية إذا وظفت فى مكانها الصحيح؛ فإنها من الممكن أن تحقق للإنسانية مناخًا صادقًا لاستكشاف العدل بأوسع معانيه... عدالة الروح، ومن هذا المفهوم أقدمت على هذه المحاولة فى إخراج مسرحيتى «الامتحان» معتمدًا على الله والمعونة المخلصة التى قدمها العاملون بالشركة من صدق والتزام وحب للعدل» – وكان يقصد إحدى الشركات التى أنتجت العرض من خلال فريق التمثيل بالشركة بمناسبة عيد



العمال – وكما ذكرت قام بإخراج المسرحية مؤلفها مع فريق التمثيل بالشركة، واختتم هذه المرحلة بمسرحية أو على الأقل فكرة مسرحية لم تكتمل ويتم عرضها إلا بعد ثلاثين عامًا وهى مسرحية «أولاد الغضب والحب» ثم كتب مسرحيتين «الحفرة» و«الحب على طريقة الكتب» قبل أن يكتب أهم نصوصه المسرحية مونودراما «الحصان» ومسرحية «الحفرة» التى تحولت إلى سهرة تليفزيونية فيما بعد، بطولة الفنانة سناء جميل والفنان جميل راتب والتى تدور أحداثها حول طفل ابتلعته حفرة، وتتصدى السيدة ألطاف المحلاوى مدير الشئون القانونية لهذه القضية وتحولها إلى قضية رأى عام وخاصة أن المسئول ليس مقاولا يفترض فيه الجهل وعدم الخبرة؛ بل مهندسا تعلم ودرس أما المسرحية الثانية «الحب على طريقة الكتب» فلم أعثر لها على أى أثر.

4

عُرضت مونودراما «الحصان»(٥) عام ١٩٨٣ على مسرح الطليعة من بطولة الفنانة سناء جميل وإخراج أحمد زكى، ومثلت مصر فى مهرجان قرطاج المسرحى عام ١٩٨٣، وقدمت فى افتتاح المهرجان على المسرح الوطنى، وقدمت أيضا فى افتتاح مسرح المنصور بالعراق ١٩٨٤، واستمر عرضها ٢٥ ليلة متصلة، والمسرحية تناقش فكرة الاستسلام للطموح الفردى دون المجتمعى والتى قد تؤدى فى النهاية إلى الشعور العميق بالعزلة والوحدة، وتجسد بقوة مساوئ

> خفايا النفس البشرية كانت شغله الشاغل فى كل أعماله، وكذلك قضايا أخرى مثل الحق والعدل والمحبة والتسامح

قيم الانفتاح وتحولات المجتمع المصرى فى السبعينيات، وفى هذه المونودراما بدأت أفكار التغيير الاجتماعى التى تصوّر المظاهر القبيحة للمدينة الحديثة تبدو واضحة من خلال ما جاء على لسان البطلة «كيف يرقى مجتمع يمتطى كل واحد فيه حصانًا ويتركه جامحًا على هواه؟» بهذه السطور قدم كرم النجار لمونودراما «الحصان» والتى كتبها فى قالب غير تقليدى كما هو معروف لصيغة المونودراما؛ فهناك بطلة مطلقة ووحيدة كما هو معتاد فى قالب المونودراما، وهى أميمة القناوى، ولكن أيضًا هناك شخصيات غير مرئية تخاطبهم البطلة وتتحاور معهم من خلال الأصوات وأدوارهم فاعلة، وظنى أنها كانت صيغة جديدة؛ فبطل المونودراما يؤدى جميع الشخصيات ويجسّد المشكلة من خلال مونولوج وحيد يؤدى من خلاله كل الأصوات، ولكن أميمة القناوى تشاركها شخصيات أخرى لا نراها ولكن نسمع أصواتها، الرجباوى مدير مكتبها، وموظفة يصفها المؤلف بأنها إنسانة نمطية ومغلوبة على أمرها؛ لكنها فطرية، بالإضافة إلى الدكتور نصحى وهو أستاذ جامعى تجاوز السبعين، مريض بالقلب، وصوت مثقف هكذا يصفه كرم النجار، والشخصية الرابعة غير المرئية؛ القادم من الماضى البعيد سمير حافظ، صوت مسطّح يحاول الفزلكة، والشخصية الأخيرة المذيعة صوت حاد يؤذى الأذن «مسرسع»؛ فقد كان حريصًا على توصيف الأصوات؛ لأنها سوف تحمل ملامح الشخصيات وتدل عليها، لن نراها؛ بل نسمع الصوت فقط، وسوف تدور الأحداث فى شقة وكيلة الوزارة فى لحظة انتظار واستعداد؛ حيث تتهيأ لمقابلة تليفزيونية، وفى هذه اللحظات نتعرف على شخصيتها وتفاصيل حياتها.

من المفترض أن بطل المونودراما يتقمص حالات متعددة فى أزمنة وأمكنة متنوعة، ويوحى بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها ولكن الشخصيات هنا حاضرة بأصواتها لا تتقمصها الشخصية الرئيسية، بل تحاورها وتشتبك معها من خلال الصوت. الدكتور نصحى الزوج/



الأستاذ الجامعى المصاب بالذبحة يرقد فى غرفة مجاورة وهو حاضر فى فضاء الحكاية من خلال الصوت، أما الرجباوى مدير المكتب موجود فى فضاء آخر/ التليفزيون فى مهمة الإشراف على البرنامج الذى سوف تطل منه أميمة، وحاضر وشريك فى الأحداث من خلال سماعة الهاتف؛ الهاتف الذى سوف يكون نقطة ارتكاز مع المرآة والباب والنافذة وجهاز التكييف، أشياء أو أغراض لها صفة دلالية غالبا ما تكون بديلًا عن الشخصيات، ولكن الهاتف هنا يشير إلى الشخصية والباب يشير إلى وجود الزوج. أما المرآة؛ فهى فضاء النفس التى تشاهد فيها أميمة حياتها وتقيم معها حوارًا عنيفًا سوف يستمر طيلة زمن الحكاية وذلك أثناء عملية التزين والاستعداد لحدث جلل هو الظهور فى التليفزيون لتستعرض حياتها، واختار المؤلف نقطة الانطلاق أو نقطة هجوم هذه الشخصية على نفسها وعلى الحياة فى لحظة تتبدل فيها وجوه النسوة من خلال المكياج، فى لحظة تحاول فيها هذه الشخصية أن تكمل أدوات التجميل؛ أدوات التنكر، الكذب والتى سوف تكتمل بالكلام الذى لا يخلو أيضا من الزيف على الشاشة، وسوف ينتهى بتحطيم كل أدوات الزيف وتعود الشخصية إلى البراءة والصدق، تعود إلى الحقيقة، وذلك حين تراجع وتتأمل حياتها الأولى وكيف وصلت إلى هذا المنصب؛ حيث تعتبر ظهورها فى برنامج تليفزيونى تتويجًا لمشوارها وكفاحها ومن هذه الحياة، أى سنوات التكوين شاهدت مأساتها! بل ووضعها المؤلف فى نسيج درامى يتجاوز هذه الذات الأحادية إلى قضايا ومشاكل تلك المرحلة؛ حيث كتب كرم النجار مونودراما الحصان عام ١٩٧٩ ليقرأ من خلال التداعيات الذاتية لأميمة القناوى وكيلة الوزارة وعلاقتها بالآخرين فى العمل والعائلة والحياة الشخصية تحولات المجتمع المصرى؛ لتتسع الدلالة وتتجاوز ما هو ذاتى إلى ما هو عام لتتماس مع حالات أخرى؛ لتقدم هذه المونودراما صورة حية للمجتمع المصرى فى سبعينيات القرن الماضى وتأثير قيم الانفتاح الاقتصادى على المصريين. فكما تزداد صورة أميمة القناوى وضوحًا وهى تسرد وتراجع حياتها، تتجسد أمراض ومشاكل المجتمع المصرى فى تلك المرحلة وتزداد وضوحًا كلما راحت البطلة تحكى وتعرض صورًا من حياتها، لنشاهدها فى حيواتها الماضية مع الزوج الراقد مريضا أو فى العمل من خلال المنافق مدير مكتبها أو سمير حافظ زميل الجامعة الذى سببّ لها عقدة بتجاهله لها واختيار زميلة أخرى نجحت بالغش! فبين هذه التداعيات وصوت المطرب أحمد عدوية ممثلًا لتحول الذائقة المصرية فى الموسيقى والرجل المريض فى الغرفة المجاورة ودلالة هذا الرمز الذى تعيش معه أميمة يشاهد الجمهور مسئولة كبيرة فى الدولة فى ذلك الوقت أو قل يشاهد نموذجًا حيًا لمواصفات المسئول فى سبعينيات القرن الماضى، ليس فقط من خلال هذه الشخصيات؛ بل وأيضًا من خلال التحولات التى أصابت الشارع المصرى.

5

لم تحظ أولى مسرحياته التى قدمها إلى مسرح الحكيم بأى اهتمام

وفى تسعينيات القرن الماضى كتب كرم النجار نص مسرحية «الجائزة» ١٩٩٢ وعرضت للمرة الأولى على خشبة مسرحية الطليعة، بطولة فاروق الفيشاوى وإخراج محسن حلمى، وعرضت بعد ذلك فى مسرح الطليعة مرة ثانية ثم انتقلت إلى الإسكندرية، وتدور الأحداث حول فكرة المكياج الخارجى بمعنى التجمل بقصد إخفاء العيوب الخلقية والتنكر الداخلى الذى يهدف إلى إخفاء الحقيقة وعرض صورة تم تجميلها من واقع تعس ليواصل تجسيد البطل فى الدراما التعبيرية الذى يتميز بالانحياز للذاتية المفرطة وروح البحث وسط فوضى للقيم والعقائد عن الخلاص والبعث الروحى، ويواصل أيضًا ما بدأه فى مطلع حياته وكان بمثابة مشروعه الرئيسى فى المسرح وهو فكرة التنكر التى بدأها فى البرواز، والقناع، والحصان كما ذكرت سلفًا ثم هذه المسرحية «الجائزة»؛ فدائمًا ما يختبئ الإنسان عند كرم النجار خلف قناع من الأفكار أو المعتقدات، ولكن فى هذا النص تتسع الرؤية وتكتسب عمقًا وفلسفة أبعد من الرمز، وذلك من خلال حدث بسيط وشخصية تبدو عادية وهى «مرسال»، ولا يمكن إغفال دلالة الاسم؛ فنان المكياج الذى حصل على جائزة الدولة التشجيعية. لقد اختار كرم النجار هذه المرة صانع التنكر، الذى أخفى العديد من الشخصيات خلف الأقنعة من قبل، الشخصيات التى صعدت إلى خشبة المسرح مرتدية أقنعة هذا الفنان من خلال المكياج، وبالطبع تقوم الحبكة فى بنيتها العميقة ليس فقط على تنكر الممثلين بل التنكر فى الحياة؛ حيث ينطلق النص/ العرض الذى أخرجه محسن حلمى من هذا الحدث البسيط والعادى وهو حصول الماكيير مرسال على جائزة الدولة والجميع يستعد فى المسرح؛ لأن اليوم هو حفل تسليم الجائزة ومن سيقوم بالتسليم وكيل الوزارة رئيس الهيئة! لذلك ثمة استعدات كبيرة لا تخلو من دلالة؛ استعدادات مبالغ فيها ليس احتفالًا بالجائزة، بل من أجل استقبال المسئول، وفى خضم حفلة النفاق ينسحب مرسال الماكيير ويصعد سلمًا على يسار خشبة المسرح، ويبدأ

حفلة التنكر ويقلد ويتخيل ماذا سيفعل المسئول القادم ثم يبدأ فى النظر إلى أقنعته المتناثرة على طاولة؛ أقنعة شخصيات تاريخية مؤثرة مثل أحمد عرابى، مصطفى كامل، سعد زغلول، جمال عبد الناصر، أنور السادات من خلال رؤى سياسية وتاريخية، وفى خضم الأقنعة التاريخية تحدث المفاجأة ويتم الإعلان عن حضور الوزير بنفسه لتسليم الجائزة لصانع الأقنعة وفنان التنكر... وهنا يعود مرسال إلى طفولته كما عادت أميمة القناوى بطلة مونودراما «الحصان»، يتذكر معاناته وحياته القاسية وكيف أخرجه أبوه من المدرسه ونشاهد والده ووالدته، وتتوالى استعراضات مرسال للجمهور حول فلسفة التنكر الذى يمارسه الجميع، الأفراد والجماعات والدول، وكيف تتنكر الشعوب وفى أسلوب ساخر يقدم يوم فى حياة شخص عادى كيف يكون مضطرًا للتنكر فى كل تفاصيل الحياة اليومية مع مرؤسيه، فى وسائل المواصلات، فى الشارع.. فالتنكر جزء من حياة الإنسان؛ بل ضرورة فى حياته، والمفارقة حين وصل الوزير؛ حيث يصل فعل التنكر إلى أقصاه، حين يصطف رجال الأمن ويبعدون مرسال الذى ويحاول أن يقنعهم أنه موضوع الحفل ولم يسمعه أحد ليكمل التنكر وهو لا يملك إلا أن يقول «لكى يكون الإنسان حرًا يجب أن يكون لديه القدرة على الاختيار».

6

فى الألفية الثالثة قدم المسرح المصرى لكرم النجار نصين؛ الأول عرفت من خلال أوراقه أنه كتبه فى مطلع سبعينيات القرن الماضى أو على الأقل كتب فكرة أو مسودة هذا النص فى تلك الفترة ثم اكتمل فيما بعد وهو «أولاد الغضب والحب» الذى لم يتم تقديمه على خشبة المسرح إلا عام ٢٠٠١ ثم مرة ثانية عام ٢٠٠٦ وأذكر أننى شاهدت العرضين، والمسرحية الثانية «يا غولة عينك حمرا» قدمها مسرح التليفزيون عام ٢٠٠٥ وكلاهما يعالج قضايا سياسية مباشرة، خرج كرم النجار من الكلام بالأمثلة ولم يعد مضطرًا للاختباء خلف القناع أو الحصان أو البرواز أو الجائزة، ولم يعد ينظر إلى العالم من خلال حساسية الفنان وانفعالاته، وتخلى عن الرؤى الذاتية، وراح يعرض شخصيات تحتج وتثور وتطالب بحقوقها بشكل مباشر وصريح، ولكنه ظل مغرمًا بتقديم شخصيات مركبة، ولا تخلو من الالتباس، شخصيات يمكن قراءتها بمستويات متعددة حتى وإن كان خطابها مباشر، ولم تكن هذه النصوص تنتمى إلى الواقعية فى صورتها التقليدية فى محاولة إعادة تمثيل الواقع وتصوير حقيقة ما، نفسية أو اجتماعية بشكل موضوعى؛ بل الواقعية الجديدة التى تقوم على اختيار مواضيع من الحياة اليومية وعلى استخدام الحوار القريب من اللغة المحكية، وربط النصوص المسرحية بالواقع السياسى والاجتماعى المحلى، وطرح قضايا تهم المتفرج، وفى هذين النصين طرح كرم النجار فى «أولاد الغضب والحب» صرخة الجيل الجديد، وفى المسرحية الثانية صرخة إلى الأمة العربية لتحذيرها من أمريكا، ورغم أنه تناول قضية أنية فى «أولاد الغضب والحب» ترتبط بالواقع السياسى والاجتماعى المحلى طارحًا قضية تهم المشاهد إلا أنه فى هذا النص المكتوب وليس العرض لم يتخل عن سمات المذهب التعبيرى فى المسرح ممثلة فى: التركيز على الصراع بين الفرد والمجتمع، الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة تعبّر عن مراحل تطور الشخصيات، واستخدام اللغة استخدامًا انفعاليًا مبالغًا.

> ظل مغرمًا بتقديم شخصيات مركبة، ولا تخلو من الالتباس، شخصيات يمكن قراءتها بمستويات متعددة حتى وإن كان خطابها مباشرًا

وظل كرم النجار مخلصًا للتعبيرية؛ هذه الحركة التى اعتبرها البعض «رد فعل على الواقعية، والانطباعية والطبيعية؛ حيث انطلقت من مبدأ رفض المحاكاة وتصوير الواقع إلى تشويه الواقع، لذلك ارتبطت بالقبح والكاريكتير والذى تم اعتباره وسيلة لتحقيق الصدق الفنى، والكاريكتير ليس المقصود به الفكاهة وإنما تشويه الواقع والمبالغة فى تصوير العيوب وإعطاء رؤية خاصة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدى»(٦) وهذا ما فعله كرم النجار فى نصوصه الأولى بامتياز، حين اختار صدق التعبير بعيدًا عن الطابع السياسى المباشر، ولكن فى

هذين النصين ارتد إلى الواقعية واختار الخطاب السياسى المباشر، ربما لطبيعة الموضوعات التى طرحها أو رغبة فى أن تكون الرسالة واضحة؛ بل واختتم مشواره المسرحى بمعالجة درامية لشخصية محمد كُريم..... ووفقًا لأوراق كرم النجار آخر نصوصه التى كتبها مسرحية «أولاد السيد محمد كريم» عام ٢٠١٠ حول أول مقاومة شعبية حقيقية للحملة الفرنسية فى مدينة الإسكندرية وذلك أنها (لم تجد مكانها على خشبة المسرح لظروف الثورة) ويقصد الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١، ومن المعروف أن كرم النجار قدم هذه الشخصية فى سهرة تليفزيونية من قبل وأيضًا عالج شخصية محمد كريم فى مسرحية قدمتها فرقة دمنهور فى الهيئة العامة لقصور الثقافة، وظنى أن ما يقصده بالنص الأخير، معالجة درامية متطورة لهذه الشخصية، فالكاتب كرم النجار -ووفقًا لما كتبه فى أوراقه- يعتبر الزعيم محمد كريم أهم بطل فى تاريخ الحملة الفرنسية؛ لأنه جاء دون تمهيد، لم يكن هناك نموذج قبله قاوم الحملة، ففى ذلك الوقت كانت مصر ولاية عثمانية، لم تكن دولة وكل من فيها من رعايا مصريين ومماليك وأتراك وطوائف أخرى يتبعون دار الخلافة العثمانية فى اسطنبول، وحين جاءت الحملة الفرنسية هزم مراد بك وإبراهيم وكلاهما هرب، لقد قرر أن يحارب الفرنسيين بعد أن هرب الحكام الرسميون، ويعتبرها كرم النجار لحظة اكتشاف رهيبة، ورغم أنه لا يملك أى سلاح إلا أنه يقاوم و يدخل فى حرب غير متكافئة، ومع اشتداد الحصار يتم القبض عليه ويقابله نابليون ويقول له، لقد أمسكتك والسلاح فى يدك ولكننى أعفو عنك لأنك محارب شريف لم تتقهقر خلف جنودك، ويمنحه نابليون سلاحه ويعفو عنه، فيذهب إلى بدو البحيرة ويقاوم معهم الفرنسيين. الذين لم يجدوا أمامهم إلا اعتقاله وإعدامه. ودور محمد كريم وخطورته أنه وضع أساسًا للأدوار التى جاءت بعده.

6

رغم أننا بصدد الحديث عن كرم النجار الكاتب المسرحى إلا أنه لا يمكننا إغفال دوره ككاتب للدراما التليفزيونية وتأثيرها على نصوصه المسرحية والعكس؛ حيث يعتبر كرم النجار من رواد كتاب الدراما التليفزيونية، إذ بدأ مبكرًا بعد افتتاح التليفزيون بأربع سنوات، فقد كان البث الأول للتليفزيون المصرى عام ١٩٦٠، وقدم هو أول أعماله



لا يمكننا إغفال دوره ككاتب للدراما التليفزيونية وتأثيرها على نصوصه المسرحية والعكس

عام ١٩٦٤ أى أنه بدأ تقريبًا العمل مع نشأة التليفزيون وقدم مجموعة من السهرات التليفزيونية وصلت إلى ١٩ تمثيلية منها «ظلال، الببغاء، أصيلة، غموض، فراغ»، وكلها من إخراج أحمد طنطاوى، ولعبت الفنانة سميحة أيوب دور البطولة فى تمثيلية «غموض». أما تمثيلية «أصيلة» التى كتبها كرم النجار للتليفزيون عن مسرحية الكاتب الأسبانى فردريكو جارثيا لوركا «بيت برناردا ألبا» لعبت دور البطولة فيها الفنانة أمينة رزق مع إحسان القلعاوى، كما كتب السيناريو والحوار لقصة كتبها أسامة أنور عكاشة عنوانها «الراجل» وقدمها للتليفزيون تحت عنوان «الإنسان والجبل» من بطولة محمود ياسين، بالإضافة إلى تمثليتين «الحفرة وعجيبة» وكلاهما أثارا جدلًا نقديًا كبيرًا، وقدم سهرات أخرى مثل «بؤرة نور» بطولة فاروق الفيشاوى وإخراج علية ياسين، وأيضًا «أحلام فقرا ولكن أغنياء» والتى حصلت على جائزة مهرجان الإذاعة والتليفزيون فى دورته الأولى بالإضافة إلى سهرة «السينما الجميلة» وحصلت أيضًا على جائزة من المهرجان نفسه، ومن السهرات المتميزة التى قدمها كذلك «ثمن الخوف» والتى قال عنها جميل راتب «عندما قرأت نص هذا العمل سعدت جدًا للرؤية التى يطرحها هذا الكاتب وللتناول الجديد الذى سأقدمه على الشاشة الصغيرة من خلال دور الميكانيكى المثقف الواعى وابن البلد أيضًا، ذلك رغم أننى قدمت العديد من الأدوار فى المسرح الفرنسى والمصرى فى السينما والتليفزيون إلا أننى لم أقدم دورًا من هذه النوعية من قبل»، وظنى أن هذه النظرة السريعة على عناوين السهرات الدرامية وأبطالها تشير أيضًا إلى الخبرة التى اكتسبها كرم النجار من عمله مع مجموعة كبيرة من نجوم ورواد التمثيل فى مطلع حياته، بل وتشير إلى دوره الريادى فى تأسيس هذه الفن الوليد.. وجسد من خلال سهرات تليفزيونية مثل «الحفرة وعجيبة» ليس فقط قضايا المجتمع؛ بل وخفايا النفس البشرية التى كانت شغله الشاغل فى كل أعماله، وقضايا أخرى مثل الحق والعدل والمحبة والتسامح، مؤكدًا انحيازه إلى المذهب التعبيرى الذى أطلق صيحة تدعو إلى تصالح البشر وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة، وأيضًا مسرحيات تحاول معالجة قضايا استغلال العمال وسيطرة رأس المال على الفرد وتحكم الآلة فى حياة الإنسان، وقد نقل كرم النجار هذه الأفكار من المسرح إلى الدراما التليفزيونية.

الهوامش

(١) التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة.
(٢) علامات على طريق المسرح التعبيرى، د. عبد الغفار مكاوى، المركز القومى للترجمة.
(٣) نفسه.
(٤) لا يوجد نص لمسرحية القناع واعتمدت على بطاقة العرض والقصاصات التى احتفظ بها الكاتب حول العرض.
(٥) نص مونودراما الحصان نشره المؤلف على نفقته فى طبعة خاصة.
(٦) قاموس المصطلحات المسرحية، د. مارى إلياس وحنان قصاب حسن.



فى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم المسرحية

ذاتية المبدع تنتصر على هوية الإقليم

منار خالد

فوتوغرافيا: مدحت صبرى

استنادًا على ما قدمه الكاتب محمد صدقى فى مقاله «الثقافة الجماهيرية فى نصف قرن»؛ المنشور فى مجلة «الهلال» عدد رقم ٥، عام ١٩٩٥، والذى استعرض من خلاله تاريخ الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ بدايتها ومراحل تطورها، بداية من منتصف الأربعينيات، وإصدار الدكتور عبد الرازق السنهورى؛ وزير المعارف آنذاك قرارا بإنشاء الجامعة الشعبية فى القاهرة، ومن بعدها أصبح لها فروع عدة فى بعض عواصم المديريات عرفت باسم «المراكز الثقافية» وكان الهدف من وراء إنشائها تدريب الهوايات الفنية، ليس فقط بهدف تعليم أو تثقيف الراغبين، بل لنشر الثقافة بصفة مستديمة، وهذا هو غرض نشأة الثقافة الجماهيرية بالأساس، ومن بعدها تطور الأمر شيئًا فشيئا، وأصبح من أهم أسباب تواجدها هو إثبات هوية الإقليم؛ حيث ذكر سعد الدين وهبة فى مقاله فى مجلة الهلال بالعدد المذكور نفسه، وعنوانه «الثقافة الجماهيرية هى الحل»، بعد عمله فى الثقافة لمدة ١٠ سنوات، أن حرصه الدائم أثناء فترة عمله كان يتمحور حول تثبيت هوية المحافظات والتمسك بها، ومن ثم محاولات نقل ثقافة العاصمة إلى الأقاليم من خلال العروض المسرحية، حتى يتحقق الوعى الثقافى فى كل ربوع مصر، بعد أن كان مقتصرًا على القاهرة وحدها، لتكون أهداف الثقافة الجماهيرية بالأساس إنجاز السياسات الثقافية وتحقيقها بين الجماهير، والمساعدة على تحقيق ديمقراطية الثقافة وتأكيدها بالمتاح لها من إمكانيات.

ويتأكد ذلك أكثر وفقًا لما ذكره الدكتور على الراعى فى كتابه «هموم المسرح وهمومى» عندما تحدث عن عملية تثقيف الجماهير، وقال: إن هذا ما هو إلا جزءًا واحدًا، بينما هناك أجزاء أخرى يجب النظر إليها، نحو معاونة ريف مصر على تنمية فنونه وآدابه بهدف التطوير، موضحًا أن ثقافة الريف لا تقل أهمية عن ثقافة القاهرة، ولكن يختلف كلًا وفقًا لمعطيات البيئة، بل كان يرى أن ثقافة القاهرة تحتاج إلى التعرف على ثقافة الأقاليم، ويؤكد أنه حين تم تعميم تلك التجربة استمدت القاهرة بالفعل فنونًا مختلفة من الأقاليم.

وبعد مرور العديد من السنوات وتحديدًا بعد عام ٢٠٠٥، ووقوع حادث حريق بنى سويف الشهير، تغيرت مفاهيم وأهداف الثقافة الجماهيرية؛ حيث ولادة جيل جديد صاحب خطابات جديدة فى تلك الألفية، حاولت هدم بعض الثوابت التى ترسخت لسنوات عدة فى تاريخ الثقافة الجماهيرية، ويمكن وصف ذلك الحدث بأنه تسبب فى حدوث



احتراق ثقافى أدى إلى اقتلاع الهوية من جذورها، وتعويضها بهوية جديدة تتناسب مع طبيعة عصرها ومقدميها؛ حيث ذلك الجيل غير المرتبط ارتباطًا قويًا بهوية إقليمه، بل باحثًا عن ذاته، لينتقل مسرح الثقافة الجماهيرية تدريجيًا من تشارك الهوية الجماعية للتعبير عن ذاتية المبدع ورؤيته.

شهدت هذه الدورة تنوعًا كبيرًا من حيث الأطروحات المقدمة

على الرغم من مجهودات الإخراج الملحوظة؛ لكن العروض تقدم نصوصا قديمة قد لا تواكب العصر

تطور المخرج واختفاء المؤلف

افتتحت الدورة الـ ٤٥ من مهرجان فرق الأقاليم المسرحية، واستمرت فى الفترة بين ٣ وحتى ٢٠ يونيو فى محافظتى القاهرة والجيزة، وانقسمت عروضها بين مسرحى «مركز الهناجر للفنون بدار الأوبرا المصرية»، و«نهاد صليحة فى أكاديمية الفنون»، وتحمل الدورة إهداءً إلى روح الفنان والمخرج المسرحى الراحل عبد الرحمن الشافعى، وقدمت الدورة ٣٠ عرضًا مسرحيًا. تعتبر النصوص المُؤلفة فيها تقريبًا هى ربع العدد المُقدم فقط، والباقى يتراوح بين الإعداد أو تقديم النص الأصلى لنصوص شهيرة لكتّاب، مثل: كارلوس مونييث، وبهاء طاهر، وفيكتور هوجو، ويوجين أونيل، وسعد الله ونوس، وشكسبير، وغيرهم.

أى شهدت هذه الدورة تنوعًا كبيرًا من حيث الأطروحات المقدمة، ويليها المجهودات الإخراجية والتمثيلية التى تتسيدها حالة شبابية واضحة، فالأسلوب الإخراجى يشهد تطورًا كبيرًا من حيث رسم سينوغرافيا الكثير من العروض، وكذلك توجيه الممثلين وقيادة الخشبة، ففى العرض المسرحى «خيل البحر» التابع للمركز الثقافى بطنطا للمخرج محمد فتح الله، نجد أنه شكل فضاءً مسرحيًا على مستوى الشكل والتكوين، قادرًا على خلق صورة مشهدية بها العديد من الأمكنة بين البحر والحرب فى السويس وبيوت الشخصيات؛ إذ تم مزج كل هذا داخل فضاء واحد بأزمنة متعددة، بوعى آخر على مستوى التتابع الزمنى، بين استدعاء الماضى وتداخل بعض مشاهده، ما جعل هناك فضاءً به تشكيل قادر على الفصل والمزج وفقًا لطبيعة دراما العرض.

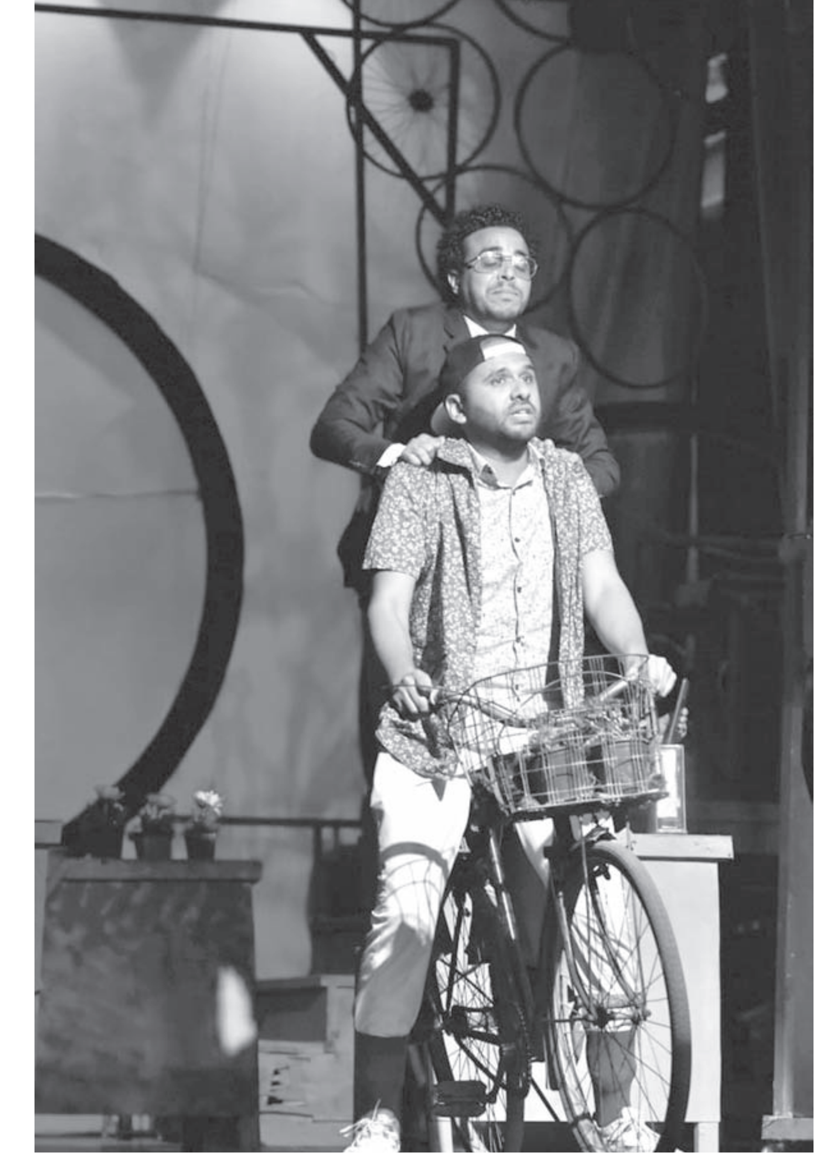
وكذلك العرض المسرحى الذى افتتحت به الدورة، وهو «المحبرة»، من إخراج معتز مدحت، والذى على الرغم من تطرقه لنص شهير لكارلوس مونيث؛ فإنه عمل على تقديمه بصورة معاصرة تتناسب مع رؤيته الذاتية للقضية، وهو ما يعكس وعيه منذ البداية

بمدى قتامة القضية التى يتطرق إليها، وقد استخدم أساليب بصرية للتخفيف من وطأة الضغط الكامن بين ثناياها، فبدأ العرض باستعراض على مستوى التشكيل البصرى الممتلىء بالألوان والحيوية، سواء على مستوى الملابس أو الإضاءة وكذلك حركة الممثلين، كاسرًا للحائط الرابع من بداية دخول البطل، كى يحقق شراكة الجمهور فى ذلك الهم المُراد تقديمه، فكون القضية اجتماعية، فالكسر من البداية جاء بها كى يساهم فى خلق حالة حميمية تُحدِث اتصالا وتبادلَ هموم بين الخشبة والصالة، كما أنه قدم شخصياته فى شكل أُطر عامة، أى أن البناء العام للعرض يأخذ طابع التنميط المقصود، رغم توجهه لمناقشة قضايا اجتماعية؛ لكنها لم تكن كما عهدها المسرح قديمًا، بل جاءت كأنماط تمثل مفاهيم كالظلم الاجتماعى، وهموم الطبقة المتوسطة، والتفرقة الاجتماعية، أى عوائق مجتمعية أكثر منها شخصيات متفاعلة بشكل إنسانى، ومنها تحقق الغرض المطلوب من مناقشة قضية اجتماعية هى بالفعل تتناسب مع فترات أخرى قديمة وبخاصة فترة الستينيات التى سبق وتم الإشارة لها، وكانت طريقة الطرح واعية بالفارق الزمنى؛ لذا توجه الإخراج نحو تشكيل بصرى وتفاصيل كوميدية تضيف للنص طابعًا آخر من ذاتية الفريق، وما يحمله من هم ربما تشابك مع عصور سابقة، لكن طريقة تقديمه مزيته وجعلته أكثر اختلافًا وتوائمًا مع طبيعة الحياة اليومية.

وعلى الرغم من مجهودات الإخراج الملحوظة، وذلك السعى الذى يجدد من دماء النصوص القديمة بين الحين والآخر إلا أنه تبقى هناك أزمة حقيقية فى عدم وجود نصوص جديدة مؤلفة، فهل اختفت الأفكار إلى هذا الحد؟ أو قلت ثقة الكتّاب الجدد فى أنفسهم؟ والأكثر سوءًا أنه فى بعض الأحيان يتم الاستعانة بنصوص لكبار الكتّاب، وتُنسب لشباب جدد دون ذكر المصدر الأساسى المأخوذ منه، فبخلاف الأزمة السائدة والتى تخترق حدود الثقافة الجماهيرية، وتصل لفرق الجامعات والفرق المستقلة نحو تشويش المفاهيم بين «المأخوذ عن، الإعداد، و الدراماتورج»، التى تحتاج إلى دراسة شاملة لا مجرد إشارة فى مقال، لكن تكمن الأزمة فى عدم المعرفة، فلا بد أن نعترف بعدم المعرفة الكافية بين هذه المصطلحات، التى ننادى دائمًا بتعريفها دون فعل خطوات جادة فى ذلك المسار، وعام تلو الآخر يزداد الأمر سوءًا فى خلط هذه المفاهيم مع بعضها البعض.

ويمكن تقديم حلول فاعلة مثل أن تقام ورش متخصصة للكتابة فى قصور الثقافة تتبع الشق النظرى بشكل أكاديمى للتفرقة بين هذا وذاك، ومن ثم تطبق الأمر بشكل عملى، ومن نتاجات هذه الورش تقدم عروض للسنوات المقبلة، بل ومن الممكن أن تقام مثل هذه الورش أو المحاضرات «أون لاين» أو كفيديو مسجل، أو غيرها من الحلول الكثيرة التى فى الإمكان أن تُتبع إذا كانت هناك نية بالفعل فى ذلك، لكن ترك الدفة كاملة فى يد الشباب، ومن ثم التوجه نحو محاسبتهم على عدم الفصل بين المفاهيم هو أمر غير عادل، ومنه نرى النواتج -على سبيل المثال لا الحصر- فى دورة هذا العام، تضع اسم مؤلف شاب على نص به خطوط رئيسية واضحة وصريحة ومشهورة من نص «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور، وبالعودة لجدول المهرجان، و«بامفلت» العرض نجد المكتوب بصيغة توثيقية أن العرض من تأليف وأشعار: عماد عمار، وهو عرض «حدث ذات مساء» التابع لقصر ثقافة وادى النطرون.

وعلى الرغم من محاولات عمار الجادة لتقديم النص بطريقة تتبع منهجًا مختلفًا عما قدمه وأقر به عبد الصبور فى نصه، إلا أن حبكة كل منهما واحدة، والخطوط الرئيسية التى



لا تهتم إدارات المسرح بتعيين متخصصين فى الشأن التسويقى على دراية كافية بماهية وسائل التواصل الاجتماعى





تسير فيها الأحداث كذلك واحدة، لذا؛ فهذا التطوير لا ينفى وجود ركيزة أساسية لنص أصيل معروف، وعدم ذكر المصدر لا يُحسب فى إطار إلا السرقة الأدبية، وبين مبررات عدة من الممكن أن يضعها كل فريق وآخر؛ فكثيرًا ما نسمع مبررات من أمثلة «غلطة مطبعية، سقوط الاسم سهوًا» وأشياء من هذا القبيل، بل والأدهى من ذلك أن دورة هذا العام بلا «بامفلت» للجمهور، و«البامفلت» لمن لا يعرفه هو الوثيقة التى توزع على جمهور الصالة تحتوى على أسماء فريق العمل كاملة بداية من المخرج والمؤلف، مرورًا بفريق السينوغرافيا وصولًا للممثلين بأدوارهم، حتى تسهل على كل متفرج -سواء كان جمهورًا عاديًا أو نقاد أو متخصصين مسرحين- التعرف على فريق العمل، وتسهل على الناقد على وجه التحديد عملية الكتابة عندما يريد أن يذكر اسم أى فنان أو يتعرف على المؤلف بشكل أكثر دقة.

واقتصر توزيع هذه الوثيقة فى هذه الدورة على لجنة التحكيم فقط، وباقى الصالة بأكملها لم تحصل أبدًا على أى وثيقة كانت، ومنها يبذل الناقد مجهودًا شاقًا، بل ومضاعفًا كى يصل إليها عن طريق البحث والتواصل مع الصحفيين حتى يقرأ أسماء فريق العمل فى ورقة بسيطة.

رؤية شبابية ربما يؤخذ بها

يذكر الدكتور أحمد على مرسى فى مقال بعنوان «مستقبل الثقافة الجماهيرية» نُشر فى مجلة «الهلال» عام ١٩٩٧، الاختلاف بين الموروث والقائم؛ حيث ذلك الوقت وبداية بزوغ التكنولوجيا، مشيرًا لطبيعة العروض التى كانت تقدمها فترة الستينيات بين قضايا اجتماعية والخطاب السائد لمسرح الستينيات عامة حول طرح الهموم الاجتماعية وأفكار عن الحكم، وما بها من اختلافات، كأطروحة «المستبد العادل» التى ظهرت بأشكال عدة داخل مسرح هذه الحقبة، مناشدًا بالتغيير واستشراف المستقبل بما طرأ على المجتمع من تطور تكنولوجى.

وعلى الرغم من بدء تحقق ذلك بالفعل، وحدوث تغيير فى شكل الخطاب المسرحى لفرق الأقاليم وتجريدها من البحث حول ماهية الأقاليم فى مقابل ذاتية المبدع، فإن هناك جزءًا شديد الأهمية ما يزال مفقودًا وهو تفاعل الجماهير بشكل حقيقى، والمقصود بالجماهير هنا هم «غير المتخصصين»، فكل ما سبق من دورات كانت تقتصر على المتخصصين المسرحيين، فهذا منطقى وشأنه مثل أى حدث ثقافى لم يظهر إلا لجمهوره المحدود، ولكن فى سنواتنا التى نعهدها حاليًا؛ حيث توجد أماكن كثيرة تُخرج كل عام دفعات متخصصة فى فنون المسرح كافة، مثل آداب عين شمس، حلوان، أسكندرية، بنى سويف، وأكاديمية الفنون، وهم شباب دارس للمسرح بتاريخه ومناهجه ويسير وفق الخطى ذاتها التى سار عليها سابقينا، ولكن يبقى هناك اختلافًا جذريًا بين كل الأجيال السابقة وجيلنا الحالى، وهو «وسائل التواصل الاجتماعى»، فالتكنولوجيا التى أشار لها «أحمد مرسى» فى مقاله لا تمثل واحدا على عشرة مما نحيا فيه الآن، وبالتالى لا بد من استغلالها واستثمارها بشكل جاد لإفادة الثقافة الجماهيرية، فالجماهير لم تع بوجود حراك مسرحى حقيقى، فأى وسيلة اليوم أسرع من صفحات التواصل الاجتماعى من الممكن أن توصل مثل هذه المعلومات للجماهير بشكل سريع؟

من الممكن ألا يؤخذ ما ذكرته على محمل الجد، ولكن هناك دليلًا قويًا، وهو الصفحة الرسمية الخاصة بالإدارة العامة للمسرح، فما يظهر عليها من منشورات مُعلنة عن مواعيد العروض المسرحية، لا تتجاوز عدد الإعجابات بها الـ ٣٠ إعجاب وهذا هو الرقم الأكبر، ولكن بلا شك ربما تحتل مثل هذه الأرقام فيما بعد جميع المقالات الثقافية المقبلة، ويبقى مقال كهذا هو مجرد أرشيف لزمن قديم كان يأمل فى حدوث ذلك.

فى السياق نفسه، لا تهتم إدارات المسرح بتعيين متخصصين فى الشأن التسويقى على دراية كافية بماهية هذه الوسائل، بل وعدم استثمار طاقات حديثى التخرج فى مثل هذه الأنشطة، على عكس إتاحة فرص حقيقية لجيل النقاد الجدد الذى أنتمى له، وبالفعل يتاح لنا التواجد فى المهرجان والكتابة فى النشرة اليومية، على الرغم من التخبطات المتواجدة داخل الإدارة العامة للمسرح مثل إبلاغ بعض النقاد بإدارة ندوات، ومن ثم الاعتذار لهم دون أى مبررات منطقية، فمثل هذه الأفعال تقلل من ثقة الناقد فى الإدارة، ولكن التواجد بشكل عام لجيل شباب بالطبع يظهر زاويا مختلفة لرؤية المشهد بين كل جيل وآخر، فكل ما مر من مراحل تسببت فى تطورات أو إخفاقات هى أمور واردة، بينما النظر فيما نحن بصدده اليوم هو الأهم بلا شك، وتوجه اليوم -وكل الأيام المقبلة- توجه تكنولوجى بحت شئنا أم أبينا، وإذا لم يتم الاهتمام بسياقات فرق الأقاليم على هذا النحو، سوف تبقى فى مكانها، وسوف يبقى أى تطور مصحوب بها داخل دائرتها المغلقة.

كان حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة فى زيارة للصين نهاية عام ١٩٩٤، وهناك رأى صحيفة للأطفال تصدر بلون واحد، وحين عاد قرر أن ينشىء صحيفة للأطفال مثلها. وكلف مجموعة من الزملاء بالهيئة بتنفيذها، فقاموا بعدة محاولات لكن النتيجة لم ترضه، فطلب منى أن أتولى تنفيذها، فوافقت، وبدأت العمل.

مجلة وكتاب



كيف ظهرا للوجود؟

محمد السيد عيد

مجموعة العمل

أول ما فكرت فيه هو مجموعة العمل، فالصحافة عمل جماعى؛ لذلك عرضت على الشاعر أحمد زرزور أن يعمل معى، وكان حينها مديرًا لبيت ثقافة بولاق الدكرور، فوافق، وتم نقله لرئاسة الهيئة ليكون معاونًا لى فى هذه المهمة. ضممت أيضًا زينب العسال التى التحقت بالعمل فى الهيئة أثناء الإعداد للمجلة، كما ضممت الشاعر مسعود شومان، وفى مرحلة لاحقة انضم إلينا الشاعر عبده الزراع، والقاصة نجلاء علام. عقدنا اجتماعًا مع كبار كتاب ورسامى الأطفال. استطلعنا آراءهم. ثم استعنت بفنان متخصص لعمل الماكيت، ونقلت إليه ما أفكر فيه، ورؤيتى للصفحات، وأذكر أننى قلت له إني أريد أن تكون كل صفحتين متقابلتين لوحة فنية. قدمت لهذا الفنان المادة اللازمة لوضعها فى الماكيت. لكنى فى الحقيقة لم أفكر فى صحيفة، بل فكرت فى مجلة، ولم أربط نفسى بلون واحد، بل رأيت أن الألوان هى أول ما يشد عين الطفل؛ لذلك طلبت من المصمم أن يكون عددًا كبيرًا من صفحات المجلة بأربعة ألوان. وحين صار الماكيت جاهزًا عرضته على حسين مهران، فأعجب به، وبدأنا التنفيذ.

اسم المجلة

كنا نفكر فى اسم للمجلة. اقترح الأصدقاء أسماء مختلفة، وأذكر أن الأستاذ عبد الرحمن نور الدين اقترح اسم «عروسة وحصان»، وأحضر الاسم ومعه رسم له على ورق كلك، وفى جلسة مع الأستاذ عبد اللطيف زيدان المذيع بالبرنامج الثانى (رحمة الله عليه)، اقترح أن نسميها قطر الندى. أعجبنى الاسم؛ لأنه يرتبط فى أذهان الناس بأغنية شهيرة، وببطلة صغيرة قامت بتوطيد العلاقة بين مصر وبغداد، بالإضافة



إلى أنه يختلف عن كل مجلات الأطفال الموجودة، والتى تتسمى بأسماء أولاد.

الرسم والكتابة

أول من رسم صورة قطر الندى كان الفنان حلمى التونى، وظهر العدد الأول فى يونيو







١٩٩٥ بهذه الصورة؛ لكن سوزان مبارك لم تعجبها الصورة؛ لأن الفنان التونى، وهو فنان رائع وكبير، رسم فتاة شعبية، ذات ضفائر، تربط رأسها بمنديل، وتضع وردة في شعرها، وكان رأى سوزان مبارك -الذى أبلغنى به حسين مهران- أنها تشبه الخادمات، فكلف حسين مهران الفنان محمد أباظة برسم صورة بديلة، وظهرت الصورة الجديدة على غلاف العدد الثانى، ولا تزال موجودة حتى الآن.

أول من رسم صورة قطر الندى كان الفنان حلمى التونى، لكنها لم تُعجب سوزان مبارك، فرسم محمد أباظة صورة بديلة

كتب الفنان محمد أباظة اسم المجلة بخطه الجميل منذ العدد الأول، ولا تزال المجلة تحتفظ به. وأظن أن الخط والصورة هما أهم ما يعطى الغلاف شخصيته حتى الآن.

الإخراج الفنى

كان أول من قام بإخراج المجلة فنان اسمه محمد زهدى، واسمه موجود على ترويسة العدد الأول، لكنه اعتذر بعد العدد الأول لسفره خارج مصر (وهو غير زهدى الفنان المعروف).

ذات يوم استدعانى حسين مهران لمكتبه، حين دخلت وجدت عنده الفنان محمد أباظة، وأباظة فنان متميز، له شخصية فنية لا تخطئها العين. المهم، قال لى حسين مهران: إن محمد أباظة سيتولى إخراج المجلة. اعترضت، فأباظة -رغم تقديرى لمواهبه الرائعة- لديه مشكلة كبرى فى المواعيد والالتزام، ومن الحوادث الشهيرة أن حسين مهران أعطاه ذات مرة موعدًا مبكرًا لمقابلته، وقال له: إذا لم تحضر فى الموعد الساعة التاسعة تمامًا ستدفع غرامة عشرة جنيهات، وكانت العشرة جنيهات مبلغًا كبيرًا وقتئذ، وانتظر حسين مهران فى الموعد؛ فلم يأت أباظة، بل لم يأت طوال اليوم، وفى اليوم التالى حضر أباظة ومعه عشرة جنيهات كلها جنيهات جديدة، وفور دخوله لحسين مهران قدم له الجنيهات العشرة، واعتذر بأنه لم يستطع أن يصحو مبكرًا، فضحك حسين مهران وأعطى الجنيهات العشرة لسكرتيرته (حنان) فقامت بوضعها تحت زجاج مكتبها، لتكون دليلًا على عدم التزام أباظة بالمواعيد.

قلت له: لا يمكن إصدار المجلة بأحمد زرزور ومحمد أباظة معًا، فأحمد زرزور -رحمة الله عليه- كان كائنًا ليليًا، يظل ساهرًا طوال الليل وينام حتى الظهيرة، وأى موعد معه قبل الظهر لا يمكن أن يتحقق. وضحك أباظة كالأطفال، وقال: والله حالتزم.

وأصر حسين مهران على رأيه، وقال لى: فلنجرب، وجربنا. وصار أباظة مستشارًا فنيًا، واستعان فى كل عدد بواحد من أصدقائه الفنانين، المهم أنه كان المسؤول عن إخراج المجلة من العدد الثانى حتى العدد السادس الذى صدر فى نوفمبر ٩٥.

كان أباظة مرشحًا لدورة تدريبية فى الولايات المتحدة بعد فترة وجيزة؛ لذلك سلمته المادة مبكرًا ليقوم بتوضيبها وتسليمها للمطبعة قبل سفره، وحان موعد السفر، وسافر أباظة،

وبعدها فوجئت بالمطبعة تتصل لتسأل لماذا تأخرنا فى إرسال المجلة. قلت للسائل إن المادة سلمها لكم أباظة قبل سفره، فأكد لى أنه لم يسلم شيئًا. اتصلنا بوالدة أباظة نسأل إذا كان قد ترك العدد فى البيت؛ فأكدت أنه لم يترك لها شيئًا، ووقعنا فى مأزق. المهم جهزنا عددًا جديدًا على وجه السرعة، لكن السؤال كان: من سيقوم بالإخراج الفنى، وقام حسين مهران فورًا بالاتصال بالفنان عبد الرحمن نور الدين، وكان مديرًا لفرع ثقافة الإسماعيلية، فجاء على وجه السرعة، وقام بإخراج العدد السابع، وصدر فى موعده (ديسمبر ١٩٩٥)، وتولى الإخراج الفنى للمجلة منذ هذه اللحظة.

ملحق السن قبل المدرسى

كانت المجلة تخاطب الطفل فى السن المدرسى، وقد صدرت الأعداد الأولى على هذا الأساس، لكن خطر فى بالنا فكرة جديدة: لماذا لا تضم المجلة بين صفحاتها ملحقًا لأطفال السن قبل المدرسى؟

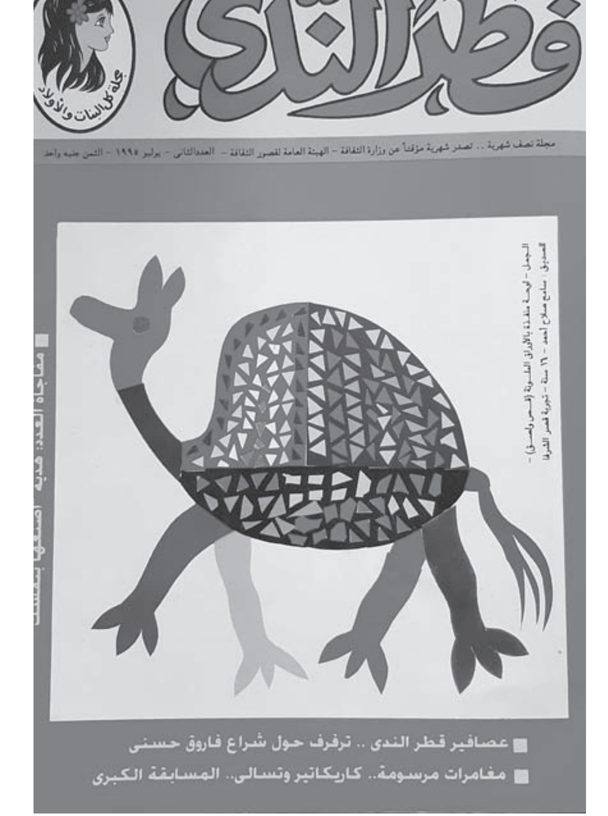
وبدأنا التنفيذ. قمت بعمل ثنائيات لكتابة الملحق ورسمه، كل ثنائى يتضمن كاتبًا وفناناً تشكيليًا، وذات يوم استدعانى حسين مهران لمكتبه، وقال لى: الملحق الخاص بالسن قبل المدرسى ابتداءً من العدد المقبل سيكون قاصرًا على الكاتبة فلانة والفنان فلان فقط. حاولت مناقشته فقال لى: هذا قرار سياسى. لم أفهم؛ فقال لى إن هذه الكاتبة عرضت على سوزان مبارك المجلة فى معرض كتاب الأطفال، وخصوصًا ملحق ما قبل السن المدرسى، فأعجبت به جدًا، فوعدتها الكاتبة أن تقدم لها فى الدورة المقبلة للمعرض هذه الملاحق مجمعة فى مجلد واحد. ثم قال لى: كيف تقدم لها مجلدًا ليست هى المسؤولة عنه؟ وانفردت الكاتبة بالملحق حتى تركتُ المجلة.

دورية المجلة

صدرت المجلة فى البداية شهرية، واستمرت شهرية لمدة عام، ومع موسم القراءة للجميع فى بداية العام الثانى (يونيو ٩٦) تحولت إلى نصف شهرية، ثم تحولت لأسبوعية بعد ذلك، لكن هذا حدث بعد أن تركتها.

القطع

عند التفكير فى إنشاء المجلة كنت أريد أن يكون للمجلة قطع متميز، يختلف عن قطع أى مجلة أطفال أخرى، وبالفعل اخترت قطعًا ٢٤سم× ٣٣سم، وهو ضعف القطع الحالى تقريبًا، وصدرت ثلاثة أعداد على هذا النحو؛ لكن سوزان مبارك فى أحد الاجتماعات الخاصة بالقراءة للجميع طلبت تغيير المقاس، وكان رأيها أن يكون القطع مناسبًا لحقيبة الطفل، وتمت مناقشة القطع فى الاجتماع، واستقر الرأى على القطع (٢٠× ٢٨ تقريبًا) ولا تزال المجلة تصدر بهذا القطع.



كتب مصطفى أمين فى العدد الأول كلمة بخط يده، جاء فيها: كل مجلة جديدة تفتح نافذة للطفل يطل منها على العالم

الهدايا

أصدرنا مع الأعداد الأولى هدية، عبارة عن قطعة من الكرتون وعليها تعليمات تساعد الطفل، بالقص واللصق، أن يجعل منها شكلًا جميلًا، ثم قررنا أن نصدر مع العدد بازل، وظل البازل يصدر مع المجلة حتى تركتها، وقد اضطررنا إلى وضع العدد داخل كيس بلاستيك حتى نضع معه البازل.

التكلفة

كان صدور المجلة بالألوان، على ورق كوشيه، ومعها الهدايا، والملحق الخاص بالسن قبل المدرسى تتكلف حوالى سبعة جنيهات ونصف، وكنا نبيعها بجنيه واحد، كما نفعل فى كل إصدارات الهيئة، فنحن لا نبحث عن الربح؛ بل نبحث عن التنمية الثقافية.

اشتركت وزارة التربية والتعليم بألف نسخة من كل عدد، وطلبنا من الوزارة باعتبارها جهة حكومية أن تساهم معنا فى التكاليف، وأن تدفع التكلفة الفعلية للنسخ التى تشتريها، لكنها رفضت، ورغم هذا واصلنا بيع المجلة بهذا الثمن الرمزى.

كنا نوزع من خلال توزيع الأهرام، فطلبنا من الأهرام أن تزودنا بالإعلانات، لكنها اعتذرت، وكان مفهومًا أن الأولى بها أن تجلب الإعلانات لمجلة علاء الدين التى تصدرها بدلًا من أن تأتى بها لقطر الندى.

فكرنا فى التوزيع الخارجى لكن هذا لم يتم، وأذكر أن أخًا سودانيًا جاء لزيارتى، وطلب شراء ألف نسخة من كل عدد على أن يشتريها بالسعر المصرى، أى بجنيه واحد، واعتذرت له؛ لأننا كلما طبعنا أكثر كلما دفعنا أكثر، وميزانية النشر فى النهاية ليست ميزانية مفتوحة.

توزيع الأدوار

كان حسين مهران هو رئيس تحرير كل إصدارات الهيئة، رغم أنه لا علاقة له من الناحية الفنية بأى إصدار، وكنا جميعًا أنا وعلى أبو شادى وفؤاد قنديل وغيرنا ممن يتولون هذه الإصدارات مديرى تحرير، أو نواب رئيس تحرير، وحين أصدرت مجلة قطر الندى كنت نائبًا لرئيس التحرير، واستمر هذا الوضع ثمانية أعداد، ثم صرت «المشرف العام» وأظن أن هذا كان نتيجة إحساس حسين مهران بالدور الذى أقوم به.

وكان الشاعر أحمد زرزور مديرًا للتحرير، وظل كذلك حتى تركت المجلة. أما زينب العسال ومسعود شومان فقد كانا سكرتيرى تحرير.

ابتداءً من العدد السابع حدث تغيير، فخرج مسعود شومان، وصارت زينب العسال مدير تحرير تنفيذى، وجاء عبده الزراع سكرتيرًا



قطر الندى

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
حسين مهران
المشرف العام
محمد السيد عيد
المستشار الفنى
عبدالرحمن نور الدين
مدير التحرير
زينب العسال
سكرتيرة التحرير
نجلاء علام

•••

المراسلات :
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ (أ) ش أمين سامى
قصر العينى - القاهرة
ت : ٣٥٦٤٨٤١ ، ٣٥٦٤٨٤٢

التجهيز والطباعة :
مطبعة الأمل ت : ٣٩٠٤٠٩٦

للتحرير، بعد أن انتقل من كفر الشيخ إلى القاهرة.

٢٧ عددًا

أصدرت من المجلة سبعة وعشرين عددًا، وصار لها نظام عمل، ومجموعة مدربة على العمل، وصارت لها شخصية مميزة، لكن حسين مهران قرر أن يقوم بحركة تغييرات فى المسؤولين عن السلاسل، واختار عبد الرحمن نور الدين بديلًا لى. لم يخبرنى بشىء من نواياه رغم العلاقة الوثيقة بينى وبينه، فقد كنت مستشاره الأدبى، وكان يحرص على أن أشاركه فى التفكير فى كثير من القرارت، ولم أعلم بشىء مما يخصنى إلا حين أبلغنى الزميل الشاعر محمد كشيك بأمر التغييرات، وتعجب حين علم أنى لا أعرف بهذه التغييرات، وقال لى: إن الأدباء على مقاهى وسط البلد يعرفون هذه التغييرات فكيف لا تعرفها أنت؟ لكن هذا ما حدث. ولم أصدق ما سمعت حتى اتصل بى الفنان عبد الرحمن نور الدين ليخبرنى بأن حسين مهران اختاره بديلا لى، وقال إنه لن يتولى المنصب إذا لم أوافق. وافقت طبعًا، وشكرت أخى عبد الرحمن على رقته وذوقه الرفيع، وتركت المجلة، لكنها صارت ابنتى التى أعتز بها حتى الآن، وكنت دائمًا أسعد حين أجد الشباب الذين عملوا معى يتولون مسؤوليتها بعد عبد الرحمن نور الدين، ومنهم الشاعر أحمد زرزور الذى توحد بالمجلة وكان حين يبتعد عنها يشعر أنه ابتعد عن حبيبة غالية، ولا يهدأ إلا إذا عاد إليها، والشاعر عبده الزراع الذى صار من كبار كتاب الأطفال فى مصر والوطن العربى، وتتولاها الآن القاصة نجلاء علام وهى أيضًا ابنتى، بدأت معى فى الإدارة العامة للثقافة العامة، وتدربت على وظائف التحرير فى كتاب قطر الندى، كما سنذكر بعد قليل، وصارت الآن من كاتبات الأطفال المتميزات.

اسم المجلة من اقتراح عبد اللطيف زيدان، وهو اسم يرتبط فى الأذهان ببطلة صغيرة قامت بتوطيد العلاقة بين مصر وبغداد

وقفة قصيرة

سأتوقف بسرعة مع العدد الأول الذى يبين توجه المجلة.

كان فى بطن الغلاف كلمة شكر للسيدة سوزان مبارك بعنوان «ماما سوزان شكرًا» وهى كلمة على لسان قطر الندى تقول فيها: «أخى العزيز، أختى العزيزة، أنا اسمى قطر الندى، بنت مصرية. عشت فى عصر الدولة الطولونية، وكان أبى خمارويه بن أحمد بن طولون حاكمًا لمصر، وقد أحبه الشعب، وأحبنى أيضًا، وكان الناس يغنون لى أغنية جميلة، ولا زالوا يغنونها، وهى أغنية «الحنه الحنه يا قطر الندى»... وفى نهاية الكلمة القصيرة تقول قطر الندى: «بالنيابة عن أطفال مصر جميعًا؛ فإننى أتوجه لماما سوزان بالشكر والتحية لاهتمامها بأن نقرأ ونتسلى ونتعلم. إننى باسمكم جميعًا أقول لها: ماما سوزان.. شكرًا».

وأول موضوعات العدد قصة مصورة بطلتها قطر الندى، بعنوان «فول قطر الندى». كتبها عبد اللطيف زيدان ورسمها الفنان الكبير حلمى التونى. يليها حكاية شعبية بقلم عبد العزيز رفعت بعنوان «الأسد فى انتظار الذئب»، ثم موضوعًا عن العالم المصرى الكبير على مصطفى مشرفة بعنوان «د. مصطفى مشرفة وقصة كفاح فنى.. من دمياط إلى لندن والعكس» بقلم الكاتب ربيع مفتاح. ثم قصة مصورة بعنوان «سلم الحضارة» كتبها محمد صالح فرح ورسمها هانى طه دراج، تلى ذلك قصيدة على صفحة كاملة للشاعر أحمد زرزور بعنوان «أهلًا قطر الندى» ورسمتها سعاد عبد الله. بعد هذا جاء حوار العدد مع الكاتب الشهير مصطفى أمين، وأجرت الحوار زينب العسال، وكتب بخطه كلمة للمجلة، قال فيها: إننى أرحب بكل مجلة جديدة للأطفال. كل مجلة جديدة تفتح نافذة للطفل، نافذة يطل منها على العالم. أتمنى لمجلة «قطر الندى»، النجاح والتوفيق والانتشار»، وقد نشرنا هذه الكلمة موقعة من مصطفى أمين.

بعد هذا ضم العدد صفحة دينية كتبها الكاتب المحلاوى «محمد رجب»، وضمت عدة فقرات دينية قصيرة. ثم صفحة بعنوان «قتافيت السكر» تضم فقرات متنوعة، ثم صفحة من تاريخ مصر بقلم خيرى عبد الجواد، ثم قدمنا موضوعًا بعنوان «مغامرات الولد دقدق»، بريشة الفنان عبد الرحمن نور الدين، فقصة بعنوان «توت.. توت» بقلم محسن خضر، ثم مشكلة بعث بها أحد الأطفال وعقبت عليها المجلة، ثم صفحة كاريكاتير بعنوان «إضحك قهقه» للفنان فارس قرة بيت، ثم صفحة سميناها «نشرة

أخبار» تليها صفحة فوازير بقلم محيى الدين أحمد، وقلنا فى نهاية الصفحة: الحلول فى العدد المقبل. كما ضم العدد أيضًا صفحة للكتب، وكان أول كتاب عرضته المجلة هو كتاب للكاتب الفلسطينى غسان كنفانى يضم قصة للأطفال بعنوان القنديل الصغير. وكان عنوان الصفحة «المكتبة» ثم صفحة «ارسم ولون»، رسمها كمال عبده، ثم صفحة تسالى كتبها ورسمها أيضًا كمال عبده. بعدها قصة مصورة بعنوان الحارس الهمام، كتبها محمد محمود حمد ورسمها جورج فخرى، وبقى عندنا جزء من الصفحة فوجهنا فيه دعوة للأطفال للمشاركة فى المجلة برسائلهم وإبداعاتهم من رسوم وأشعار وقصص، ومشكلات أيضًا. ثم جاءت بعد ذلك صفحة بعنوان «شطار متميزون» تقدمنا فيها نموذجين لأطفال متفوقين، ثم صفحة لرسوم الأطفال بعنوان «مع الأصدقاء»، ثم قصة للكاتب السكندرى رجب سعد السيد بعنوان «اشتركت فى بناء السد»، فقصة مصورة بعنوان «مغامرات شملول» بقلم رفقى بدوى وريشة توفيق الحو، أما بطن الغلاف الأخير؛ فضمت كلمة لحسين مهران بعنوان «مسك الختام»، وغنوة شعبية بعنوان «هنا مقص وهنا مقص» وعامود صغير يضم بعض موضوعات العدد المقبل. أما الغلاف الأخير؛ فكان لوحة لطفلة اسمها شيماء محمد عباس، عمرها عشر سنوات، من قصر ثقافة الفيوم، بعنوان «من وحى النيل». ولا بد أن أشير إلى أننا خصصنا هامش الصفحات لنشر صور الأطفال وكتابة أسمائهم ليفرح كل طفل بصورته واسمه.

لعلنا من خلال هذا الاستعراض نستطيع أن نتبين مدى تنوع المادة التى ضمها العدد، ووجود الأجيال المختلفة من الكتاب والرسامين، ومن القاهرة والأقاليم، كما خصصنا مساحة لا بأس بها للأطفال أنفسهم.

لقد كانت تجربة ثرية عشتها مع زملائى الذين شاركوا معى بإخلاص فى عملية تأسيس مجلة متميزة للأطفال، ومما يسعدنى أن كل من شاركوا معى فى تأسيسها صاروا بعد ذلك نجومًا فى مجال ثقافة الطفل ومجال الثقافة بوجه عام.

> كان نجاح المجلة أكبر مما توقع حسين مهران، وقد فوجىء باهتمام سوزان مبارك بها اهتمامًا شديدًا، وعلم بأنها تقرأها لأحفادها

كتاب قطر الندى

كان نجاح مجلة قطر الندى أكبر مما توقع حسين مهران، وقد فوجىء باهتمام سوزان مبارك بها اهتمامًا شديدًا، وعلم بأنها تقرأها لأحفادها، فشجعه هذا على التفكير فى تقديم سلسلة جديدة للأطفال بعنوان «كتاب قطر الندى»، وكلفنى باتخاذ الخطوات اللازمة لإصدار هذا الكتاب.





■ فى ضيافة قطر الندى .. الكاتب الصحفى مصطفى أمين
■ مغامرات مرسومة لـ .. الولد دقدق .. أمير والكلب جرجير .. وشملول

نفذت سياستى فى كتاب قطر الندى بالاعتماد على كُتّاب الأقاليم الموهوبين، وإن لم أغلق الباب أمام الكُتّاب القاهريين

لم تكن لدى مشكلة فى اختيار زملاء العمل فى هذا الكتاب، فقد صار لدى زملائى فى المجلة لديهم خبرة جيدة فى مجال الأطفال، وعلاقات طيبة مع كتاب الأطفال والرسامين. وقد اخترت زينب العسال لتكون مدير تحرير هذه السلسلة، وبعدها بقليل اخترت نجلاء علام لتكون سكرتيرة تحرير. وكانت الناحية الفنية غالبًا مرتبطة بالفنان المسؤول عن إخراج المجلة.

فكرت فى قطع متميز للكتاب، واقترح الفنان محمد أباظة قطع ٢٠× ٢٠، ووجدته قطعًا متميزًا، فوافقت عليه. واخترت نوع الورق الذى نطبع عليه المجلة، وكانت مهمتنا أسهل كثيرًا.

الكتاب الأول

علم الزملاء فى ديوان الهيئة أننا نستعد لإصدار كتاب يسمى كتاب قطر الندى، فتقدم أحد الزملاء من الشعراء الذين يعملون فى الهيئة لحسين مهران بكتاب له ليكون هو أول كتاب فى السلسلة. وكان حسين مهران فى هذه الفترة مختلفًا مع هذا الزميل، ويبدو أنه أراد أن يرضيه، فطلب منى أن يكون هذا الكتاب هو الكتاب الأول. كان رأيى أن نقوم بتقديم كُتّاب جدد، وأن نعطى الكُتّاب الموهوبين الذين يعيشون فى الأقاليم فرصة مناسبة لإظهار تألقهم، لكن حسين مهران أصر على كتاب الزميل.

قمنا برسم الكتاب، وتجهيزه، وفى اللحظات الأخيرة قبل أن ندفع به للطبع وجدت الكتاب مطبوعًا فى هيئة الكتاب، ولو كنا أرسلنا الكتاب قبل هذا بيوم أو يومين؛ لكنا فى وضع لا نحسد عليه، ولك أن تتخيل أن يكون الكتاب الأول فى السلسلة مطبوعًا فى الوقت ذاته فى دار نشر أخرى.

أبلغت حسين مهران بالموقف، فعاتب الزميل لكن الزميل لم يهتز له رمش. والمهم أن هذا أعطانى الفرصة لكى أبدأ السلسلة بنشر كتاب لقاص مبدع من المحلة الكبرى هو جار النبى الحلو.

اللغة العربية

ذات يوم طلبنى حسين مهران. ذهبت إليه. قال لى: إن سوزان مبارك فى الاجتماع الأخير للقراءة للجميع طلبت أن يكون كتاب قطر الندى مشكلا من أوله لآخره. قلت له: إنها مهمة صعبة، فمن المشاكل المزمنة لدينا مشكلة التصحيح، رغم أننا لا نقوم بضبط كل الكلمات عادة. قال لى: لا نقاش فى هذا الأمر. إنه أمر سياسى.

بدأت أبحث عن أحد نعتمد عليه فى اللغة العربية ليتولى هذه المهمة على الورق أولًا، ثم فى المطبعة بعد ذلك. تصادف أن جاءتنى سيدة منتدبة من التربية والتعليم، سألتها عن مؤهلها فقالت إنها خريجة دار علوم، وعن وظيفتها قبل الندب؛ فقالت إنها كانت مدرسة لغة عربية، رحبت بها، وقلت فى نفسى إنها هى المطلوبة الآن، وقد أرسلها الله لى فى الوقت المناسب. عينتها فورًا سكرتير تحرير للسلسلة، وأعطيتها مخطوطة أحد الكتب التى لم تصدر بعد لتصحيحها، فجاءتنى بعد يومين بالمخطوطة وأخبرتنى أنها صححتها. قرأت المخطوطة فلم أجد فيها شيئًا صحيحًا، بل وجدت أخطاء لا حد لها. رحت أسألها فى الأخطاء وأطلب منها أن تقوم بإعرابها، فكانت تتلجلج وتخطىء. وحين أحست بحرج موقفها قالت بعصبية: أنا أكره النحو، وقد تركت التربية والتعليم بسببه. قلت لها إن هذه قواعد بسيطة، ولا بد أنك تذاكريها مع ابنتك، فقالت إنها أحضرت مدرسًا آخر لابنتها ليدرس لها اللغة العربية. واقتنعت بأنه لا بد من الاستعانة بمصحح محترف حتى نستطيع إخراج الكتاب بالصورة اللائقة، وهذا ما فعلته فعلًا.

الكتاب والرسامون

نفذت سياستى التى كنت أريد اتباعها بالاعتماد على كُتّاب الأقاليم الموهوبين، وإن لم أغلق الباب أمام الكتاب القاهريين، ونشرت لجار النبى الحلو، والمنسى قنديل، وفؤاد حجازى، ورجب سعد السيد، ودرويش الأسيوطى، وأحمد فضل شبلول، وفتحى فضل، ومصطفى نصر، كما نشرت لكبار الكتاب القاهريين: فؤاد قنديل، وأحمد زرزور، وماجد يوسف، ومصطفى عبد الوهاب، وغيرهم. وأسعد بأنى قمت بتشجيع عدد من الكُتّاب والكاتبات الجدد وقتئذ، مثل: عزة أحمد، وعواطف الشربينى، ونعمات البحيرى.

أما الرسامون؛ فقد استعنت بعدد كبير من الرسامين منهم الأعلام، مثل: عبد العال، وهبة عنايت، وعبد الرحمن نور الدين، وعصام حنفى، ومحسن رفعت، كما استعنت برسام موهوب من كفر الشيخ هو شاكر المعداوى، كانت له شخصيته الفنية المتميزة. وقمنا بتجربة طريفة فى العدد ١٨؛ حيث استعننا برسوم مجموعة من الأطفال فى كتاب من تأليف الشاعر أحمد زرزور.

النهاية

أصدرت اثنين وثلاثين عددًا من كتاب قطر الندى، وخلال هذه الأعداد تحول الكتاب من شهرى لأسبوعى، لكن حسين مهران قرر التغيير فى الكتاب كما قرر التغيير فى المجلة وتركت الاثنين معًا. والمهم أن المجلة والكتاب مستمران حتى اليوم، وأنا أعتز كل الاعتزاز بأنى أسست هاتين السلسلتين.

رجاء

أرجو أن يكتب المسؤولون عن المجلة والكتاب، ضمن الأسماء الكثيرة الموجودة فى الترويسة، أسماء المؤسسين: حسين مهران ومحمد السيد عيد، حتى يعرف الجميع أسماء الرجال الذين تحملوا عبء تأسيس هذين الإصدارين.

لم يدرس الفن فى إحدى كليات الفنون المتخصصة والمعروفة، وإنما هواه وأتقنه من خلال عمله فى ورشة لأحد الأرمن لتنفيذ الملصقات الإعلانية، ثم واصل هذه المهمة فى مؤسسة إنجليزية لعمل اللافتات الدعائية المناهضة للألمان، ثم فى شركة أمريكية لعمل الخرائط الجغرافية، وفى الوقت نفسه كان يمارس الرسم منذ منتصف الأربعينيات حتى امتهن مهنته كرسام صحفى؛ لنفاجئ بأعمال فنية ثرية بتوقيع الفنان منير كنعان، الذى ترك للحركة التشكيلية نوعًا خالصًا من الفن يتسم بالخصوصية والفرادة فى الأسلوب والاتجاه، من حيث الفكر والبناء والتقنية والموضوع.

بدأ كنعان، المولود فى القاهرة (١٩١٩ - ١٩٩٩)، الانخراط فى الفن متسلحًا بفطرته الفريدة والمميزة فى القبض على اللحظة الزمنية والتقاطها، وبقدرته على الإحساس بالضوء وتجسيده فى أعماله ونشاطه الفنى من مرسمه بالقلعة «بيت الفنانين».

منير كنعان
رائد «الكولاج» فى مصر





تشكيل

د. أمجد عبد السلام عيد

أحدث الفنان كثيرًا من الصدمات للمتلقى فى ميدان الفن المصرى؛ فقد تبنى إنشاء علاقة تصادمية مع مسطح اللوحة الفنية، محدثًا قدرًا كبيرًا من الحوارات والتساؤلات حول أعماله الفنية من خلال معارضه فى فترة الستينيات، ويعتبر كنعان أحد رواد الحركة الفنية المعاصرة فى مصر، كما يعد أحد فرسان جماعة «نحو المجهول» التى أقامت معرضها التاريخى الشهير بقاعة متحف هدى شعراوى، وكان من أعضاء هذه الجماعة الفنان الراحل رمسيس يونان وفؤاد كامل.



جمع كنعان بين متناقضات عدة فى أعماله؛ حيث إنه يضع خامات ويبنى تقنيات مستغربة من قبل المتلقى كالمسامير والخيوط، ليجسد تكوين فنى مختلف فوق مسطح اللوحة، وبذلك يجمع كثيرًا من المتناقضات والخامات ويولفها فوق مسطح لوحاته ليجعل المادة تعبِّر عما هو خاص بالإنسان وتجسده، وتبرز المفاهيم البينية للعمل مستخدمًا التجريب والتركيب، لينتج أعمالًا تتسم بالابتكار والاستحداث بواسطة تقنيات الكولاج.

مر كنعان بعدة مراحل أثناء مسيرته الفنية؛ الأولى فى الأربعينيات وهى مرحلة التكوين التى اكتسب فيها الخبرة التكنيكية كرسام يجيد الرسم والتلوين، وسلك طريقًا نحو المدرسة الواقعية، أما الثانية؛ ففى الخمسينيات وكان بحثه خلالها إرهاصًا بما سيكون ونقد لبعض الأعمال التجريدية مع متابعة الإنتاج العالمى، وفى المرحلة الثالثة فى الستينيات انطلق نحو التجريدية الهندسية وتحول إلى التقسيمات الهندسية، بينما انتقل فى المرحلة الرابعة من التجريدية الهندسية واستخدام الألوان الزيتية مع بعض الخامات والمرحلة الخامسة أواخر الستينيات وبداية السبعينيات وهى مرحلة الكولاج الحر مستعينا بالتغيير كأحد فروع البوب أرت والمرحلة السادسة للبوب أرت؛ حيث يرى كريستين روسيلون أن منير كنعان؛ هذا الفنان المعروف بتجريديته التى لها جذور عميقة فى الفن التشخيصى بسبب عمله كمصور فى المجلات الكبرى، إلى جانب كونه قد مارس هذا الأسلوب طيلة عشر سنوات من حياته الفنية، من البداية دخل فى محاولات لإلغاء الموضوع والرواية من عمله واستطاع من هذا المنطلق أن يشيد لنفسه أسلوبًا خاصًا وأن يطرح قضايا تشكيلية تشبه -إلى حد كبير- القضايا التى طرحها فى عالم التشكيل بعض من فنانى الولايات المتحدة فى نفس المرحلة الزمنية التى تزامنت مع نفس مرحله كنعان، وقد تمخضت تجارب كنعان فى هذه المرحلة عن مجموعة من اللوحات الزيتية على القماش تحمل عنوان «الجدار» إلا أن كنعان لم يزل يحتاج إلى الحركة فى عالمه الفنى، وهى العنصر الذى يرتكز عليه فى مجموعة أخرى من اللوحات بالزيت على القماش تحت عنوان إيقاعات، وكذلك فى دفقات فى أعمال الكولاج، وهو الاتجاه الذى يغلب على ساحة أعماله الفنية منذ نهاية الستينيات.

> طغت على أعماله دهشة الطفل ووظّف الحرية فى اختيار الخامة التى تطيعه

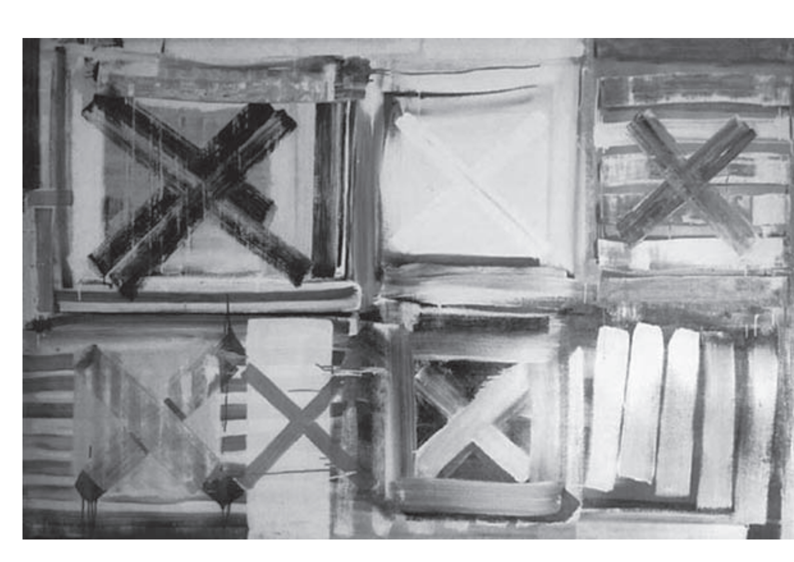
استلهم كنعان هذه التقنية من مدرِسته فى البصريات؛ لكنه أتقنها إتقانًا كاملًا فى مجموعة من أعمال الكولاج التى يستخدم فيها القصاصات الملونة ليخطف عين المتفرج جاذبًا إياه إلى دوامة الخيال البصرى، ولم يكن فى وسع كنعان ألا يعود إلى «التصوير» بمعنى الاستخدام المباشر للفرشاة والألوان، إلا أنه فى هذه العودة كان يصطحب معه الكولاج؛ فمنذ نهاية السبعينيات وهو يخوض تجربة جديدة يزوج فيها الأسلوبين فى ميلاد لوحات تجريدية يمزقها ثم يعيد تركيبها فى صياغة جديدة تجعل من ساحة اللوحة لعبة انعكاسات وإشارة ذاتية.

ويعتبر كنعان من الفنانين النوادر الذى تألقوا على المستوى الفكرى والإبداعى مواكبين لحركات التحول الفنى فى العالم، وظهرت حداثته فى الفن مبكرًا منذ بدايات الخمسينيات مواكبة للفنان أنطونيو تابيس، الفنان الإسبانى رائد التجريدية الحديثة فى العالم، على الرغم من كونه ظل على الدوام متسائلًا عما حوله، مفتقدًا لشىء لا نراه ولا نعرفه، وقد طغت على أعماله دهشة الطفل وروحه، لتلحظ أشجان فى الزمن وفى التاريخ وفى الفن وفى الإطاحة وفى الثورة، وفى الغضب، بل وفى التصوف، الذى يفجر الطاقة ويشعلها حين يقف أمام لوحته البيضاء الخالية من أى شىء ليولد من خلال تفاعلة مع مسطح لوحاته









فكرًا ديناميكيًا وحركيًا، فهو الفنان الوحيد الذى عُرف عنه أنه يرسم فى كل مكان؛ فى مكتبه بجريدة الأخبار، فى منزله، فى منازل أصدقائه، دائم المبادرة ولم يُرَ مرة جالسًا دون أن يرسم؛ بل كان متواصل التعبير الحى عن أفكاره، لذلك انعكست شخصيته وإيقاعها على فنه العظيم، فكان عاشقًا لورق الكرتون وورق علب الأفلام وجميع الأوراق التى تتصادف مع عينيه، يحولها من مخلفات عديمة الفائدة إلى لوحات عظيمة الفائدة. ومن خلال رحلته فى عالم الفن التشكيلى نجده مر بمراحل فى منتهى الأهمية بدءًا من رسمه الأكاديمى الكلاسيكى، مرورًا بالتعبيرية والواقعية والتجريد، كما أنه لم يتوقف عند هذا الحد، فيعتبر من الفنانين الذين أثروا فن الرسوم الصحفية على مدى عقود زمنية طويلة.

ينبع فن «كنعان» من إحساس عميق بعالم محكم التنظيم، ولذلك تتصف أعماله بالبحث الدءوب، وطرح الأفكار المسبقة المحكمة، ورفض الفن الذى يمثل قصة أو حكاية، أو يعكس أحلامًا أو عوامل نفسية ذات دلالات ورموز، ونبذ كل ما له صلة بمظهر الواقع المرئى مفضلًا الاعتماد على خلق أشكال تجريدية تكون شاهدًا على شىء يعيشه القلب والعقل لا أن يكون تقليدًا لشىء تراه العين، كما أنه يجبر أحاسيسه على التقاط حدود لأشكال حقيقية، وفى موقع آخر نراه يستخدم حزمة مختلفة من عين متذوقى الفن من الخامات والأدوات فى تشكيل أعماله وكلها عناصر محلية نابعة من البيئة المصرية دارجة مثل الغربال، والقفة، والخيش وسلك النملية، وخشب الصناديق،

نبذ كل ما له صلة بمظهر الواقع المرئى مفضلاً الاعتماد على التجريد



وقصاصات الجرائد والكراتين، ليقوم بإعادة تدويرها وتوظيفها فى بناء مناحى عدة من أعماله الفنية، كذلك يستعين بوسائط غير الأصباغ العادية وألوان الزيت، وأنواع الطلاء التقليدية الأخرى؛ بل هو يلتقط بعض البقايا والمهملات التى تلقى فى سلة المهملات، وهى أشياء لا تخلو من شكل ولون وملمس يجمعها فى تأليف تصوغه عقلية واعية وإحساس مرهف وعلم تام بأصول الصنعة التشكيلية.

الأمر بالنسبة لكنعان يعد حسن توظيف وأيضًا اختلافا فى استعمال الخامة وبحث عن صيغة تعبير ووسيلة تخاطب مع الجمهور؛ فقد وظف الحرية فى شكلها المطلق فى اختيار الخامة التى تطيعه وتعينه على التعبير عن أحاسيسه ويحقق بها جديدًا فى القيم التشكيلية لينتج لوحة تخضع للتجريب والتركيب البنائى، منتجًا عملًا فنيًا مصاغ بأسلوب الكولاج القائم على دمج مجموعة عناصر متعددة ومتنوعة لتحقق ثراء فنى مميز وجديد وبصمة فنية خاصة بالفنان دون غيره، والمتابع لفن كنعان يرى أن التجريد يعنى له تصوير الحقيقة فى لبها مع إسقاط الظاهر المادى المخادع المعوق لرؤية لب الحقيقة واستشعارها، وبمطالعة لوحات كنعان تكتشف أنه فنان دائم البحث فى تجاربه وخاماته من أجل إيجاد لغة جديدة تتسم بالريادة والمغامرة ومتعة الكشف والتنقيب.

كان «كنعان» من أوائل الذين ارتادوا مناحى وجنبات «البوب» و«الكولاج»؛ حيث لخص وبسّط للمتلقى تجاربه وأسس أيضًا مدرسة فى الإخراج الصحفى والأغلفة مازجًا بين المذاهب الفنية والصحفية ليرتقى بالذوق العام، ومزج العناصر الفنية والصور الفوتوغرافية بالمادة الصحفية ثم وصل إلى فن الكولاج فى تركيب الصور بعد تقطيعها وإعادة تقديمها، فقد كان يرى أن اللوحة كالكتاب وكان يوزع وقته بين لوحاته فى مكتبه نهارًا ومرسمه بدرب اللبانة ليلًا، ليكتسب السرعة فى إنتاج أغزر عدد من اللوحات والموضوعات، مستخدمًا موضوعات ترتقى بالذوق والثقافة، لذا يعد كنعان رائد فن الكولاج فى مصر.

أجندة يوليو

الثقافة الجديدة

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر

02

● **قصر ثقافة المطرية: أمسية شعرية لأعضاء نادى الأدب ٨ م**

● قصر ثقافة مرسى مطروح: لقاء لشعراء نادى أدب البادية ٧ م





03

● **قصر ثقافة الطفل بجاردن سيتى: ورشة حكى عن عيد الأضحى ١٠ ص**

● قصر ثقافة روض الفرج: أمسية شعرية لأعضاء نادى الأدب ٧ م

● **بيت ثقافة كبريت بالسويس: محاضرة عن دور الثقافة فى التنمية الشاملة ١١ ص**

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض كورال الأطفال ٧ م

● **قصر ثقافة المنصورة: أمسية شعرية ٦ م**

04

● **قصر ثقافة كفر الشرفا: احتفالية ثقافية وفنية بمناسبة ٣٠ يونيو، تتضمن ندوة ثقافية بعنوان «ثورة يونيو والتغيرات فى المجتمع المصرى»، وورشة خيامية وورشة صلصال، وعرض فنى لفرقة كفر الشرفا ١٠ ص**

● قصر ثقافة السويس: أمسية شعرية ٧ م

● **بيت ثقافة دهب: ورشة حكى وسرد قصصى بعنوان «كبش الفداء» تأليف عبد التواب يوسف ١٠ ص**

● قصر ثقافة المحلة الكبرى: رؤية نقدية حول بعض هموم الكتابة للأديب محمد العزونى ٧ م

05

● **قصر ثقافة العريش: لقاء نادى أدب العريش ٧ م**

● قصر ثقافة كفر سعد بدمياط: عرض لفرقة الموسيقى والغناء الشعبى ٧ م

● **قصر ثقافة المحلة الكبرى: صالون ثقافى عن رائد المسرح الشعرى صلاح عبد الصبور ٧ م**



06

● **قصر ثقافة نعمان عاشور بالدقهلية: مناقشة حول أعمال نجيب محفوظ ١٠ ص**

● قصر ثقافة طنطا: محاضرة بعنوان «قضايا المرأة المعاصرة» ١١ ص

● **قصر ثقافة برج العرب: الأدب ومناهضة الفكر المتطرف ٧ م**



07

● **قصر الشاطبى بالإسكندرية: حفل فريق قصر ثقافة التذوق الفنى للموسيقى العربية ٨ م أون لاين**

● قصر ثقافة طنطا: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٦ م

10

● **قصر ثقافة المنصورة: محاضرة عن تطور فنون السرد ٦ م**

● قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «أنواع الآلات الموسيقية وتأثيرها على النفس» فى إطار نشاط التذوق الموسيقى أون لاين

11

● **قصر ثقافة شبين الكوم: حفل لفرقة الموسيقى والغناء الشعبى ٥ م**

12

● **مركز شباب أطسا بالفيوم: يقوم بيت ثقافة أطسا بعقد ندوة بعنوان «الوعى الثقافى والعلمى للشباب ودوره فى التنمية الاقتصادية» ٦ م**

● قصر ثقافة دمياط الجديدة: محاضرة بعنوان «الآثار الإيجابية لتكنولوجيا المعلومات والإتصالات» ١١ ص





14

● **قصر ثقافة الطفل بجاردن سيتى: لقاء عن «ثورة نجيب محفوظ وأدبه» ٦- ٨ مساء أون لاين**

● قصر ثقافة الخارجة: عرض فنون شعبية ٨ م



17

● **مكتبة طفل حديقة الأمل الثقافية ببورسعيد: ورشة حكى عن «تأميم قناة السويس..انتصار الإرادة المصرية» ١١ ص**

● قصر ثقافة شبين الكوم: محاضرة بعنوان «الوقاية خير من العلاج» ١١ ص

● **قصر ثقافة الخارجة: حوار حول كتاب «السادات وثورة يوليو» تأليف كرم شلبى ١٠ ص**

18

● **قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م**

● قصر ثقافة مصر الجديدة: معرض كتب لمؤلفات توفيق الحكيم فى ذكرى رحيله ١١ ص

● **قصر ثقافة العريش: أمسية شعرية ١٠ ص**

● قصر ثقافة المنصورة: عرض لفرقة المنصورة للموسيقى العربية ٦ م

● **بيت ثقافة زفتى بالغربية: مناقشة كتاب «أبعاد فى المواجهة العربية الإسرائيلية» تأليف أحمد بهاء الدين ١١ ص**



19

● **بيت ثقافة زفتى بالغربية: محاضرة عن «القرية وحياة كريمة» ١١ ص**

20

● **بيت ثقافة زفتى بالغربية: محاضرة بعنوان «ثورة ٢٣ يوليو والعدالة الاجتماعية» ٧ م**

● قصر ثقافة الطور: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٨ م

● **قصر ثقافة كفر الشرفا: ورشة حكى بعنوان «شخصية مصرية عظيمة» عن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ١٠ ص**

● قصر ثقافة السلام: معرض كتب لأعمال مصطفى لطفى المنفلوطى فى ذكرى رحيله ١٠ ص

● **قصر ثقافة برج العرب: أعمال الثورة فى الدراما ٧ م**

21

● **بيت ثقافة فيصل بالسويس: محاضرة بعنوان «حقوق الطفل فى المواثيق الدولية» ١١ ص**

● قصر ثقافة طنطا: احتفالية للموسيقى العربية لأغانى الفنانة وردة ٦ م

● **قصر ثقافة شبين الكوم: حفل فنى لفرقة الموسيقى والغناء الشعبى ١١ ص**



22

● بيت ثقافة سانت كاترين: محاضرة بعنوان «إنجازات ثورة ٢٣ يوليو» ١٠ ص



23

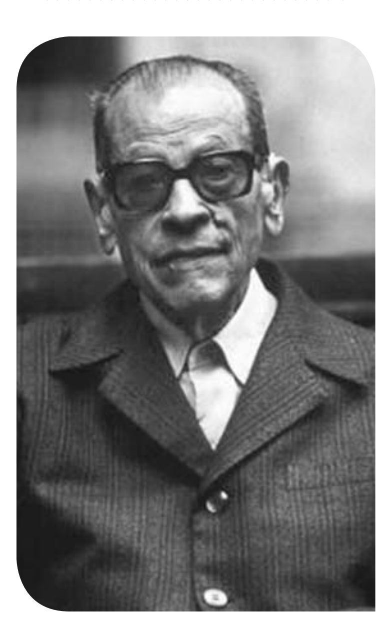
● قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة العريش للموسيقى العربية، بمناسبة ثورة ٢٣ يوليو ٧ م

● قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م

24

● بيت ثقافة نويبع: ورشة فنية بعنوان «٢٣ يوليو» ١٠ ص

● قصر ثقافة سوهاج: أمسية شعرية ٧ م



25

● بيت ثقافة طامية بالفيوم: احتفالية ثقافية فنية بمناسبة ذكرى ثورة يوليو تتضمن محاضرة بعنوان «٢٣ يوليو.. إنجازات ملهمة» وعرض فنى لفرقة الموسيقى العربية بقصر ثقافة الفيوم ٧ م

● بيت ثقافة سنورس بالفيوم: محاضرة بعنوان «الهوية الثقافية ودورها فى تعزيز الانتماء الوطنى» ١١ ص

● قصر ثقافة بورسعيد: ندوة عن القصة القصيرة ٧ م

● قصر ثقافة دمياط: لقاء نادى الأدب الأسبوعى ٦ م

● قصر ثقافة غزل المحلة: ندوة عن العقاد ١١ ص



26

● بيت ثقافة نادى الطيران بالتجمع: مسرح عرائس عن تجنب صديق السوء ومخاطر الإدمان ١١ ص

● مكتبة منية الحيط بالفيوم: حوار مفتوح حول مشروع قناة السويس بمناسبة ذكرى تأميم القناة ١٠ ص

● قصر ثقافة الويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م

27

● قصر ثقافة فارسكور بدمياط: أمسية شعرية «أشعار وطنية» ٨ م

28

● بيت ثقافة أبو رديس بجنوب سيناء: ورشة حكى وسرد قصصى «مغامرة من فوق السد» يعقوب الشارونى

29

● قصر ثقافة الإسماعيلية: احتفالية بمناسبة رأس السنة الهجرية، تتضمن عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية والإنشاد الدينى ٨ م

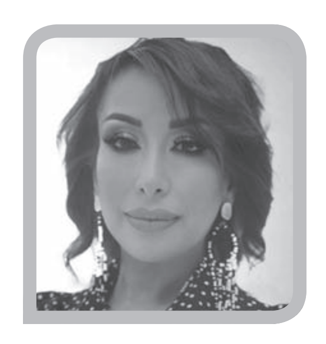
31

● قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة العريش للفنون الشعبية ٧ م

● قصر ثقافة بئر العبد: معرض عن عظماء مصر ١٠ ص

● قصر ثقافة المنيا: عرض موسيقى عربية ٦ م

● قصر ثقافة سوهاج: عرض فنى لفرقة الفنون الشعبية ٧ م



ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

واحد صاحبى ما تعرفوش

من أجمل الأدوار التى قدمها سمير صبرى، هو دور سامى فى فيلم «البحث عن فضيحة» (١٩٦٧)، نراه حيويًا، لطيفًا، مفرحًا، والأهم صديقًا مساندًا، تيمة الصداقة فى هذا الفيلم هى جزء من شخصية سمير صبرى الحقيقية، كما عرفها واختبرها الجميع فى الواقع.

سامى الصديق اللعوب، الناصح لـ «مجدى» (عادل إمام)، مستعرضًا خبراته وتجاربه الشخصية، كان من علامات البشاشة والتهلل فى فيلم كوميدى، بسيط، ذو طابع خفيف يحقق البهجة، دون أن يطرح نفسه فى تعالٍ كفيلم يحتوى على نزعة فلسفية أو قضية اجتماعية. مجرد قصة كتب فكرتها أبو السعود الإبيارى نقلًا عن الفيلم الأمريكى «دليل الرجل المتزوج» (A Guide for the Married Man) الذى أخرجه جين كيلى المعروف كراقص وممثل ومغنى ومنتج ومصمم للرقصات، والحائز على جائزة الأوسكار الشرفية عام ١٩٥٣ لإنجازاته المهنية، أنجز فيلمه «دليل الرجل المتزوج» عن سيناريو فرانك ترلوف، وبطولة والتر ماتاو، روبرت مورث، إيتجر ستيفنز، قبل أشهر من إنجاز «البحث عن فضيحة».

النسخة الأمريكية ظهرت كفيلم اجتماعى يحمل مضامينه الإنسانية لرجل يضجر من الزواج، فيسلك تصرفات وحماقات صبيانية تحقق له توقه للعودة إلى العزوبية، أما النسخة المصرية أو فيلمنا (البحث عن فضيحة) سيناريو فاروق صبرى وأخرجه نيازى مصطفى، تقوم على مفارقات كوميدية لطيفة تحدث لشاب برىء ينتقل من قريته للعمل فى القاهرة، ويريد الزواج بفتاة قاهرية «زى لهطة القشطة» من أجل تحسين نسل العائلة، حسب وصية والده.

ظلت تيمة الصداقة محورًا مهمًا، تتراوح بدرجات مختلفة فى العديد من أفلامه، تعبر عن مساحات إنسانية خاصة، ربما تشير إلى تعقيدات الحياة الاجتماعية، ظهرت بصورة ما فى فيلم «الأحضان الدافئة» ١٩٧٤ إخراج نجدى حافظ، فى زمن كان أقل جموحًا من الآن، لكنه كان أكثر تعقيدًا فى تعامله مع بعض القضايا الاجتماعية، تبدو العلاقة بين الصديقين حسن (سمير صبرى) وسليمان (سمير غانم) هى علاقة وطيدة لا تثير الفضول، فالـ «سميران» مجرد رجلان يلهوان ويزهوان بتعدد نزواتهما العابرة، أحدهما متزوج والآخر كالريح حر ويُدارى على صديقه، لكن هذه ليست قضية الفيلم، إنما هى مجرد خلفية عن النظرة المتجنية للمجتمع كله (رجاله ونسائه)، تجاه المرأة المطلقة وتعامله معها على أنها وحدها المخطئة فى فشل زواجها، بل يعتبرها هى الخطيئة ذاتها تمشى على الأرض. هذا الفيلم الرومانسى بصبغة اجتماعية، منح لسمير صبرى وهجًا تجلى فى أدائه المتلون، من الرجل اللعوب إلى الحبيب الحنون والسخى فى عطائه، إلى المتحجر القلب فى لحظة تخليه عن حبه ثم النادم الباكى، هذه القماشة العريضة ساعدته فى التلون، وفى رسم صورة بشرية تبدو عادية حين نقابلها فى الواقع وساحرة على الشاشة.

التنافس بين صديقين على قلب فتاة، موضوع آخر وحالة مختلفة تتأرجح فيها الصداقة بين المد والجذر فى فيلم «دقة قلب» ١٩٧٦، سيناريو وحوار فاروق صبرى وإخراج محمد عبدالعزيز، لكن هناك بصمة أخرى تركها سمير صبرى فى فيلم «عالم عيال عيال» ١٩٧٦ من إخراج محمد عبد العزيز، فيها ملمح كوميدى واضح لذلك الشاب خفيف الظل (ممدوح) المتزوج حديثًا، ولا يستطيع أن ينفرد بزوجته نادية (سهير رمزى)، بسبب صديقه ورئيسه فى العمل فى نفس الوقت، حلمى (رشدى أباظة) مهندس البترول الأرمل، المحتاج إلى من يرعى له أبنائه، حتى يتقابل مع الأرملة سامية (سميرة أحمد).

أما خطوته فى فيلم «احترس من الخط» ١٩٨٤ إخراج سمير سيف؛ فقد ضرب من خلاله ثلاثة عصافير بحجر واحد، حيث عمل تحت إدارة مخرج لديه رؤية جديدة ومغايرة للصورة السينمائية، وواصل صعوده مع الخط الكوميدى الذى يهواه، وقدم صورة جديدة لشكل الصداقة، الصورة هنا تدخل فى إطار الصداقة الزائفة والمُدبَرة من أجل أغراض أخرى، مجرد وسيلة براجماتية تنقلب فى النهاية إلى فعل إجرامى.

من فيلم إلى آخر عبر سمير صبرى وقد دربته تجربته على امتلاك أدواته أكثر، كما لازمته تيمة الصداقة كتنويعة ترصد إما قصص واقعية أو حالة فنية معينة، إلى أن قدم مع المخرج حسن حافظ «الصديقان» ١٩٩٣ الفيلم على اسم ومسمى، فيه تنشىء الأحداث صداقة بينه وبين الطفل الصغير تامر، بل يلخص حياته كلها حول هذه العلاقة الجديدة، بما يحيطها من أجواء بوليسية إلى حد ما.. أما الصداقة فى فيلم «الجلسة سرية» (١٩٨٦) سيناريو وحوار نبيل عصمت وإخراج محمد عبدالعزيز، فقد أحاطتها تفاصيل أخرى.

أدوار متعددة أسست لمشروعه التمثيلى وشكلت «بورتريه» لفنان هو صاحبنا، وكلنا نعرف اسمه: سمير صبرى.



صائد السمك . ألوان زيتية

THE FISHER MAN - OIL COLOURS